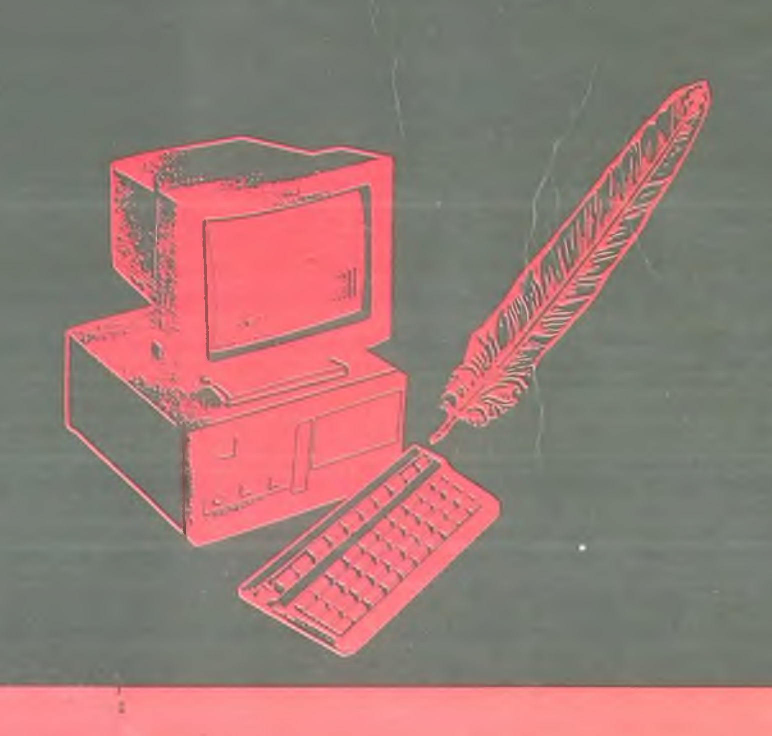
D. Villanueva (coordinador)

M. C. Bobes, M. A. Garrido, D. Oller,
J. M. Pozuelo, R. Senabre, J. Talens

Curso de teoría de la literatura





Taurus
Universitaria

Lingüística y Filología

Este libro ha sido preparado y redactado por siete profesores de la materia vinculados a las Universidades de Murcia, Oviedo, Pompeu Fabra de Barcelona, Salamanca, Santiago de Compostela y Valencia, así como al Consejo Superior de Investigaciones Científicas. El objetivo propuesto era proporcionar un auténtico *Curso de teoría de la literatura* no sólo a los alumnos españoles de las facultades de Filología, cuyos planes de estudios atribuyen a esta disciplina una destacada función propedéutica, sino también a los universitarios iberoamericanos interesados en las posibilidades y los límites de los estudios literarios.

A lo largo de sus diez capítulos se abordan, en efecto, las grandes cuestiones de la literatura como arte del lenguaje, como fenómeno comunicativo y como institución social perdurable a través de la historia: desde la propia noción de literatura y el enlace entre sus estudios y la filología, hasta la teoría de los géneros literarios, con capítulos específicos dedicados a la poesía, la narración y el teatro. El índice se completa con un panorama de la teoría literaria en el siglo XX, con una introducción a la literatura comparada, con el planteamiento de los aspectos puramente comunicativos del hecho literario y un interesante capítulo sobre el lugar de la teoría de la literatura en la era del lenguaje electrónico.

No se ha perseguido, por supuesto, la quimera de agotar cada uno de los diez grandes temas abordados, sino ofrecer sendas introducciones a todos ellos, que permitan su comprensión cabal con el auxilio de la bibliografía selecta que se aporta y el diálogo universitario entre profesores y alumnos.

Lingüística y Filología



D. Villanueva (coordinador)
M. C. Bobes, M. A. Garrido, D. Oller,
J. M. Pozuelo, R. Senabre, J. Talens

Curso de teoría de la literatura





Lingüística y Filología



Una editorial del grupo
Santillana que edita en:

ESPAÑA MÉXICO
ARGENTINA PERÚ
COLOMBIA PORTUGAL
CHILE PUERTO RICO
EE. UU. VENEZUELA

TAURUS EDICIONES

Elfo, 32. 28027 Madrid

Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S. A.
Beazley, 3860. 1437 Buenos Aires

Aguilar, Altea, Taurus Alfaguara, S. A. de C. V.
Av. Universidad, 767, Col. del Valle
México, D.F. C.P. 03100

ISBN: 84-306-0259-3
Depósito Legal: M. 35.466-1994
Printed in Spain

Diseño de cubierta: Zimmermann Asociados, S. L.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Un grupo compuesto por siete profesores de teoría de la literatura, vinculados a las Universidades de Murcia, Oviedo, Pompeu Fabra de Barcelona, Salamanca, Santiago de Compostela y Valencia, y al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, iniciamos en mayo de 1991 los trabajos conducentes a la realización conjunta de un curso universitario de aquella materia, a la que los nuevos planes universitarios de estudio, actualmente en proceso de implantación en las facultades españolas de filología, atribuyen una función propedéutica muy acorde con la naturaleza de la disciplina.

En la elaboración del presente libro ha primado la libertad de cátedra de cada uno de los redactores, si bien se ha trabajado sobre un programa de diez capítulos previamente aceptado por todos, cuya redacción ha correspondido en cada caso a la persona que el compilador de la obra ha elegido. Existen, además, otros puntos de acuerdo previo que confiamos no escapen a la perspicacia de los discretos lectores. En primer término, la renuncia a la quimera de agotar cada uno de los diez temas abordados, para ofrecer, por el contrario, sendas introducciones a todos ellos que permitan, con el auxilio de la bibliografía selecta que se aporta y el diálogo universitario entre profesores y alumnos, plantear las cuestiones fundamentales que hoy afectan a la institución social que llamamos «literatura». Y en segundo lugar, ha sido igualmente nuestro deseo convertir este *Curso* en un testimonio activo del pluralismo teórico y crítico desde el que, creemos, se debe hoy por hoy profesar la literatura.

Enseñar y aprender literatura es, en efecto, una actividad tras la cual debe brillar una chispa de sentido estético. Somos muchos, por otra parte, los que nos sentimos preocupados por la trascendencia ética de estos estudios. Es decir, que en el momento en que no soplan vientos favorables para las humanidades, cuando los sistemas educativos parecen orientarse en la dirección de un pragmatismo romo, cuando el monetarismo y el mercantilismo se convierten en los valores absolutos para la sociedad y quienes la dirigen, los que hemos tomado en su día la decisión de convertir en profesión aquella chispa de complicidad estética con los textos literarios y los estudiantes que nos secundan, tenemos la obligación de defender la idea de que la literatura constituye un instrumento imprescindible para la formación de los ciudadanos en múltiples aspectos. En el aspecto, por supuesto, de su capacidad expresiva, que se está descuidando y que de ser desatendido definitivamente tendría unas consecuencias imprevisibles, porque el peor daño que se les puede hacer a las nuevas generaciones es, precisamente, la expropiación de su competencia lingüística. Pero, por otra parte, la enseñanza de la literatura puede actuar y de hecho actúa como un revulsivo decisivo para las conciencias, para hacerse con una visión más amplia de las cosas frente a esa especie de simplismo a ultranza que los medios de comunicación de ma-

sas más poderosos están transmitiendo como un auténtico bombardeo sobre la ciudadanía. En este sentido, uno de los capítulos del presente *Curso*, debido a la pluma de Jenaro Taléns, trata precisamente del lugar de la teoría de la literatura en la era del lenguaje electrónico.

En definitiva, detrás de nuestro proyecto alienta la creencia de que la literatura es una institución social y estética de primera magnitud, y que su enseñanza no es un mero florón que los sistemas educativos se conceden graciosamente para colorear sus cuadros, sino que puede desempeñar un papel insustituible para la recta formación de los ciudadanos en un sentido plural y democrático, por supuesto, no rígido y preceptista, lo que creo está ya muy lejos de nuestra visión actual de las cosas y desde hace ya bastante tiempo.

Igualmente, y aunque esto apenas si ha afectado a España, sino sobre todo a las instancias académicas norteamericanas, después de que se hayan propalado como teorías literarias canónicas durante los últimos quince años sistemas sofisticados como el de la llamada «deconstrucción», no es de extrañar que ahora los gestores políticos decidan minimizar la presencia de la literatura en el sistema educativo cuando los propios estudiosos han postulado que la literatura no significa nada o lo significa todo, que el texto no tiene ninguna consistencia de sentido, es una caja vacía donde retumban ecos que vienen de las voces que gritan a su alrededor. Si desde el sistema institucional de la investigación literaria se ha estado reiterativamente defendiendo tal cosa, no nos puede extrañar que se nos diga: «Si ustedes mismos no creen en la existencia de la literatura como una entidad de límites y contornos precisos, ¿para qué vamos nosotros a detraer recursos del presupuesto con el fin de enseñar algo que, al parecer, ya no existe?» Que en los propios Estados Unidos se está produciendo ya una reacción contraria por parte de los académicos se puede comprobar, por ejemplo, en documentos como el informe de Karen J. Winkler [1993] titulado «Scholars Mark the Beginning of the Age of 'Post-Theory'», donde diversas voces cualificadas claman por un pluralismo que acabe con el predominio de sistemas cerrados y exclusivistas, y, sobre todo, por el abandono de «the pleasures of reading» a favor de «the babble of literary specialists».

Documentos como éste revelan la necesidad hoy sentida mayoritariamente de que la enseñanza de la literatura tiene que hacer un esfuerzo constante por recuperar lo que es la base fenomenológica del hecho literario, es decir, la relación del lector con el texto. En el momento en que esa relación se amortigua, o incluso desaparece, entonces cualquier otro intento por perseverar en esta enseñanza resulta absurdo. George Steiner, una de las más destacadas figuras del comparatismo actual, bien lo ha dicho en uno de sus trabajos que se publicó primero en el *Times Literary Supplement* y fue recogido luego en uno de sus libros [Steiner, 1990]: él está preocupado también por ese teoreticismo deconstruccionista al que antes nos referíamos, y después de tantas idas y venidas acaba recalando en una propuesta tan simple como la siguiente.

Dice Steiner: lo que necesitamos ahora no son teorías, métodos o nuevas propuestas. «Lo que necesitamos son lugares: por ejemplo, una mesa con unas sillas alrededor donde podamos volver a aprender a leer, a leer juntos» [Steiner, 1990: 130]. En efecto, quizás el método inmediato y urgente que debe ser rescatado para la enseñanza de la literatura sea el de la lectura: aprender a leer literariamente otra vez. Porque paradójicamente esa competencia se está perdiendo, y existe la contradicción de que las sociedades desarrolladas también lo son en los aspectos educativos y cultura-

les, pero si profundizamos un poco bajo el oropel de la epidermis nos encontramos con que la capacidad de comprensión de los textos complejos por parte de los ciudadanos que salen del sistema educativo es cada vez menor. Y la literatura dejará de existir, al menos con la plenitud que le es consustancial, en el momento en que no existan individuos capaces de saber leerla desde esa complejidad de los dos códigos que la obra literaria incorpora: el código lingüístico y, sobre él, el código especial de convenciones propiamente literarias que deben ser conocidas y que deben ser también practicadas.

La finalidad pedagógica no ha estado ausente de los horizontes que se marcaron algunas de las escuelas más influyentes en toda la ciencia literaria contemporánea, y sería incurrir en obviedad mencionar a este respecto el antecedente histórico de la retórica. Así ocurre, singularmente, con la estilística de Spitzer y de los grandes maestros españoles, pero también, y de forma no menos apreciable, en el New Criticism y en la Escuela de Chicago. Títulos como *An Approach to Literature* (1936) de Brooks, Warren y Pursuer, *Understanding Poetry* (1938) y *Understanding Fiction* (1943) de los dos primeros, y *Understanding Drama* (1945) del propio Brooks y Heilman, dan buena fe de ello. Los nuevos tiempos postestructuralistas no sólo no han desaconsejado tal estrategia sino que parecen, según hemos comentado ya, reclamarla cada vez con mayor intensidad. Véase si no cómo Jonathan Culler dedica todo un capítulo de uno de sus últimos libros, *The Pursuit of Signs* [1981], al papel de la teoría literaria en los programas para graduados, o cómo uno de los más destacados representantes del Círculo de Chicago, Wayne C. Booth, aproxima a la práctica docente la tesis de su libro *Critical Understanding. The Powers and Limits of Pluralism* [1979] en un artículo —incluido en el monográfico dedicado por la prestigiosa revista *Critical Inquiry* [1986] a estos temas— cuyo título es harto expresivo: «Pluralism in Classroom».

Los autores del presente *Curso de teoría de la literatura* comparten, desde sus respectivos enfoques plurales, el convencimiento de que su tarea prioritaria es la de contribuir, a través de la docencia y de la investigación, al anudamiento de esa cadena que, tanto desde la teoría literaria y la crítica de obras concretas en ella fundamentada, como desde la comparación de las diferentes literaturas debe extenderse hasta la didáctica de las mismas. Y ello en los términos a la vez más rigurosos e inteligibles, para que esta última actuación sobre los textos resulte eficazmente fecundada por los nuevos hallazgos de las pesquisas teóricas de más altos vuelos. El momento es, por otra parte, especialmente delicado a estos efectos, pues estamos asistiendo, como ya está dicho, a una reforma de los planes de estudio en las universidades españolas por la que la teoría literaria va a adquirir un nuevo papel en los primeros ciclos de todas las filologías y se reconoce por primera vez la licenciatura de teoría de la literatura y literatura comparada, al tiempo que, paradójicamente, las directrices tecnocráticas y economicistas parecen triunfar en la articulación de nuestras enseñanzas medias y desdibujan peligrosamente la presencia de las letras en ellas.

Pero volvamos al artículo de 1986 publicado en *Critical Inquiry* que acabo de mencionar. Confiesa allí Booth que desde la cátedra utiliza un «unsystematic procedure» que puede denominarse «adding monism». Este «monismo acumulativo» consiste en presentar y articular una pluralidad de perspectivas que provoquen en los estudiantes una reacción tendente a reemplazar su «relativismo intuitivo o su monismo dogmático» por un pluralismo activo y ejemplar. Se pretende destruir así esa especie de «estructura de poder» según la cual lo que el propio Booth u otro crítico o profe-

sor de literatura dice sobre una obra literaria precondiciona hasta su anulación la experiencia del encuentro directo del estudiante con ella. Y todo por un designio superior de voluntad humanista en el seno de una sociedad que favorece la uniformidad acrítica [Booth, 1986: 474].

Puede hablarse, en efecto, de la absoluta receptividad con que tanto en Europa como en América ha sido acogida esta posición pluralista. Uno de los documentos más interesantes e ilustrativos de la situación en que se encontraba la ciencia literaria en el pasado decenio (y no hay, a lo que creo, signos de variación sustancial, como prueba el artículo de Karen J. Winkler ya citado) fue la extensa encuesta realizada por los editores de la revista *New Literary History* bajo la divisa «Literary Theory in the University: A Survey» entre una cuarentena de selectos profesores, investigadores y estudiantes graduados de algunas de las mejores Universidades de los Estados Unidos, Gran Bretaña, Canadá, Alemania, Polonia, Rumania y Yugoslavia [Varios autores, 1983].

Las preguntas entonces formuladas fueron tres: sobre las funciones y objetivos de la teoría literaria hoy en día; sobre las repercusiones prácticas que la teoría había tenido en la investigación, docencia y, en su caso, aprendizaje de los encuestados y, finalmente, qué efectos positivos y sobre todo negativos se le podrían atribuir en el contexto de la enseñanza superior. Entre las respuestas dadas habría muchos elementos que comentar, pero sólo constataremos la ratificación que en ellas encontramos de concepciones similares a las que inspiran nuestro *Curso*, sobre todo la concepción de la ciencia literaria como un área interdisciplinar, urgida por la exigencia de su aplicabilidad a la docencia y el análisis de los textos, necesitada de la máxima coherencia y simplicidad en sus planteamientos como rechazo del narcisismo teorético y la eutrapelia metalingüística que tanto ha perjudicado su credibilidad. Pero si una de esas concepciones destaca entre las demás por su reiteración por parte de la gran mayoría de los encuestados, ésa es sin duda el pluralismo.

Es interesante el hecho de que esta oleada pluralista haya coincidido con la acusada tendencia hacia el estudio de la literatura desde su actualización, que inspira la «Rezeptionsästhetik» alemana y, en los Estados Unidos, el «Reader-response Criticism». Tal predominio puede explicarse cabalmente de acuerdo con una secuencia histórica que a lo largo de los últimos ciento cincuenta años ha visto cómo a un interés fundamentalmente genetista, que lo centraba todo en el autor y su contexto de los que la obra era simple resultado, sucedía luego, cuando tal actitud metodológica hizo crisis, el traslado del centro de atención investigadora al mensaje propiamente dicho, para que tras la fecunda etapa formalista y estructuralista se suscite, por fin, la consideración de la literatura desde el último elemento de la estructura comunicativa que la sustenta: el receptor o lector.

Este reinado de la recepción puede conducir a indudables excesos en los estudios literarios, tal y como ironiza Terry Eagleton [1982: 449] mediante el anuncio de cuál es la revolucionaria consigna del RLM, «Readers Liberation Movement»: «The authors need us; we don't need the authors!». Otros advierten el peligro de una relativización del significado literario en cuanto producto esencial del texto. No parece, sin embargo, que salvo en ciertas demasías del deconstructivismo haya ruptura ni contradicción posibles entre la consideración de la literatura desde la perspectiva del mensaje en sí y desde su acogida o recepción. El texto mantiene su existencia latente a la espera de que su destinatario, mediante el acto de leerlo, lo convierta en un objeto estético en plenitud. Pero aunque este último punto de vista sea inexcusablemente el de

todos nosotros, pues no de otro modo o desde otro ángulo o enfoque podemos acceder a la aprehensión de la obra de arte literaria, lo cierto es que en un principio fue el verbo, por mucho que demore su llegada al lector.

No será paradójico sostener, incluso, que precisamente la apertura del inmanentismo formalista hacia el lector como elemento fundamental, de cara a la plena realización del mensaje como proyecto comunicativo, lleva emparejada una recuperación homóloga de la figura del autor, cuya larga y solitaria travesía del desierto todo parece indicar que está tocando a su fin en el territorio de la ciencia literaria. Véase, por ejemplo, la excelente ponencia del maestro de la moderna teoría literaria española, Fernando Lázaro Carreter [1990: 15-33], titulada «El poema lírico como signo».

Falta por exponer, finalmente, otro argumento —esta vez de índole práctica y no carente de interés— a favor de los efectos benéficos que la actitud (mejor que método, pues al fin y al cabo todos o casi todos han acabado por hacerla suya) de la recepción puede ejercer. Se trata de propiciar a través de ella estímulos de cooperación por parte de los alumnos en el proceso docente. Así lo sugería Siegfried J. Schmidt [1979: 565]: la actitud pasiva del estudiante de literatura debe ser combatida, cuando se da, precisamente en virtud de las funciones activas como receptor y «postprocesador» que el LITERATURSYSTEM descrito por la «Empirische Literaturwissenschaft» le confiere.

En términos similares, por ejemplo, Jonathan Culler [1981: 219] aplaude las implicaciones didácticas de la estilística «afectiva» de Stanley E. Fish y Normar Holland, inspirador de la Escuela de Búfalo que ha sabido armonizar la crítica psicoanalítica con la perspectiva de la recepción, daba la siguiente respuesta a la pregunta de *New Literary History* sobre la influencia de la teoría literaria sobre su ejercicio profesoral: «I used to think of myself and my students as objectively analyzing texts. Now I acknowledge and emphasize the personal response of student, teacher, and critic. I encourage the conscious use of one's self, one's identity, really, as a sensing instrument» [Varios autores, 1983: 429]. Sin que ello signifique, por supuesto, la arbitrariedad absoluta, la denuncia en el aula de lecturas incompletas, incorrectas o, por qué no decirlo, aberrantes. El patrón que las mide y revela es el propio texto, claro está. Pero el texto... leído y contrastado en sus lecturas, tal y como se ha venido haciendo académicamente desde antes de la aparición de la universidad medieval.

Precisamente en un reciente capítulo de una enciclopedia, Terence Hawkes [Varios autores, 1990: 926 y ss.] ha estudiado el papel de la universidad anglosajona en la institucionalización de la literatura y nos ha recordado cómo el «close reading» del New Criticism no era más que la práctica académica de la lectura tutorizada por los profesores, del mismo modo que, en Cambridge, I. A. Richards llevaba adelante desde los años veinte un programa similar, pues no en otra cosa consistía su «Practical Criticism». Paul de Man, uno de los más lúcidos deconstructivistas de Yale, ha recordado su experiencia de este método aplicado por el profesor Brower en Harvard durante los años cincuenta en un artículo memorable publicado en *The Times Literary Supplement* en 1982. El «mero acto de leer» —escribe De Man [1990: 44]— era capaz de transformar la actitud y competencia de los estudiantes en términos indeseables por quienes veían en la enseñanza de la literatura «un sustituto de la enseñanza de la teología, la ética, la psicología o la historia intelectual», de lo que deduce que aquella experiencia docente y la posterior consolidación de la teoría literaria en los currículos académicos (que ahora estamos viviendo en España), pese a las resistencias que él mismo denunció, eran procesos debidos a una raíz común: «una vuelta a

la filología, a un examen de la estructura del lenguaje previa a la del significado que produce». Ideas como éstas nos hacen recordar el prólogo de Friedrich Nietzsche a sus reflexiones sobre los prejuicios morales tituladas *Aurora (Morgenröthe)*. Allí concluye asimismo el filósofo con un canto encendido a la filología: «Filólogo quiere decir maestro en la lectura atenta (...) Este arte a que me refiero no termina fácilmente nada; enseña a leer 'bien', es decir, a leer despacio, con profundidad, con reparos y precauciones, con dedos y ojos delicados» [Nietzsche, 1932: 6-7].

Como compilador de este volumen debo agradecer la generosa respuesta que a mi llamada dieron en su día mis colegas María del Carmen Bobes Naves, Miguel Ángel Garrido Gallardo, Dolors Oller, José María Pozuelo Yvancos, Ricardo Senabre y Jenaro Taléns, que no dudaron en contribuir a esta empresa colectiva concebida y realizada con el único propósito de dar una respuesta autóctona a la demanda que los nuevos estudios de teoría literaria plantean entre nosotros, pues la fórmula escogida tiene numerosos precedentes en otros países. Igualmente estoy profundamente reconocido a los directores de Taurus Ediciones, que apadrinaron la idea hace ya tres años y han sabido comprender las dificultades de realización que planteaba (el propio Nietzsche añadía que el filólogo acaba también por escribir lentamente, pues su trabajo sutil y delicado no se puede realizar de otra manera, incluso en la era del «apresuramiento indecente que se enardece y que quiere acabar pronto todo lo que emprende»). Por último, es de justicia destacar la tarea realizada por el Dr. D. Ángel Abuín González, profesor de teoría de la literatura de la Universidad de Santiago de Compostela, sin cuya ayuda la preparación del original para la imprenta hubiese sido muy dificultosa para mí, y a quien los lectores de este *Curso de teoría de la literatura* que ahora aparece deberán la facilidad de poder consultarlo con la ayuda de los rigurosos índices onomásticos y de materias que ha preparado.

DARÍO VILLANUEVA
Universidad de Santiago de Compostela

BIBLIOGRAFÍA

BOOTH, Wayne C., 1979, *Critical Understanding. The Powers and Limits of Pluralism*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press.

— 1986, «Pluralism in Classroom», *Critical Inquiry*, 12.

CULLER, Jonathan, 1981, *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca, Cornell University Press.

DE MAN, Paul, 1990, *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor.

EAGLETON, Terry, 1982, «The Revolt of the Reader», *New Literary History*, XIII, 3.

LÁZARO CARRETER, Fernando, 1990, *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra.

NIETZSCHE, Friedrich, 1932, «Aurora», en M. Aguilar (ed.), *Obras completas*, tomo IV.

SCHMIDT, Siegfried J., 1979, «Empirische Literaturwissenschaft as Perspective», *Poetics*, 8.

STEINER, George, 1990, *Lecturas, obsesiones y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial.

VARIOS AUTORES, 1983, «Literary Theory in the University: A Survey», *New Literary History*, XIV, 2.

— 1990, *Encyclopedia of Literature and Criticism*, Londres, Routledge.

WINKLER, Karen J., 1993, «Scholars Mark the Beginning of the Age of 'Post-Theory'», *The Chronicle of Higher Education*, 13, octubre, págs. A9, A16 y A17.

PRIMERA PARTE

I. LA LITERATURA. LA CIENCIA DE LA LITERATURA. LA CRÍTICA DE LA RAZÓN LITERARIA

MARÍA DEL CARMEN BOBES NAVES
Universidad de Oviedo

INTRODUCCIÓN

La *obra literaria* suscita especulaciones sobre su ser y su forma de manifestarse y da lugar a conocimientos de tipo técnico, científico y filosófico sobre ella; el conocimiento científico sobre la literatura suele denominarse *teoría de la literatura;* si la teoría de la literatura se justifica como saber científico da origen a la *epistemología literaria* o crítica de la razón literaria.

Estos tres grados: la obra literaria, la ciencia sobre lo literario, la epistemología sobre la ciencia de la literatura, tienen una génesis que responde a distintos procesos: la obra literaria es el efecto de una actividad creativa, y ontológicamente es un producto artístico; la ciencia literaria es efecto de un proceso especulativo y, ontológicamente, es una forma de conocimiento; la epistemología es efecto de una reflexión sobre la ciencia y ontológicamente es un saber crítico.

La ciencia de la literatura se inicia en la cultura occidental con la *Poética* de Aristóteles, obra cuya gran aportación teórica no se puede discutir pero que se caracteriza, como bien ha observado Doležel, por una total ausencia de reflexión epistemológica. Esta circunstancia marcará toda la teoría literaria posterior. La *Poética* plantea y resuelve, desde una perspectiva determinada, los temas de una teoría literaria, referidos preferentemente a la tragedia, pero en ningún momento se pregunta cuál es su objeto, qué está estudiando, por qué lo hace, por qué sigue unos métodos o por qué trata unos aspectos y no otros, y tampoco se cuestiona si es posible alcanzar un conocimiento teórico o de otro tipo sobre la literatura.

En la *Ética a Nicómaco,* en la *Metafísica* y en otras obras plantea Aristóteles algunas cuestiones sobre los tipos de conocimiento (técnico, artístico, científico, filosófico, etc.) o sobre la finalidad de la investigación científica (descubrir las propiedades esenciales del objeto); la *Poética* no formula este tipo de preguntas: desarrolla una teoría sobre la tragedia, sin precisar críticamente el objeto, los métodos, los valores, los fines, etc., de la teoría literaria. Procede Aristóteles como es habitual en la investigación científica: da por supuesta la existencia de su objeto y no se detiene a probarla; pasa a describirlo y también a valorarlo en razón de unos fines que le reconoce o le señala y no plantea problemáticamente los métodos que pueden aplicarse para conseguir conocimientos, ni tampoco cuestiona qué tipo de saber pretende. Simplemente, hay unos hechos y se procura un conocimiento sobre ellos y así procederá, en general, la investigación científica, que no se ocupa de la naturaleza de su objeto ni de la naturaleza de su conocimiento, pues considera que estas cuestiones son materia de la investigación filosófica y que el científico las coloca en el nivel de presupuestos ontológicos o epistemológicos.

Toda la *Poética* está formada por *enunciados descriptivos,* que son verificables en las obras a las que se refieren; por *normas* basa-

das en principios axiológicos que no se justifican o por afirmaciones que son *expresión de gustos* personales y no necesitan justificación como tales. A falta de esa reflexión crítica, si observamos los procedimientos que Aristóteles sigue para el análisis de la tragedia y las conclusiones que alcanza respecto a las diversas partes que estudia, podemos deducir lo que entiende por literatura (tragedia), es decir, el concepto de literatura en que se basa y también los presupuestos, los métodos que sigue y los fines que busca en su especulación teórica.

Para Aristóteles, la literatura es una *copia* de la realidad hecha por medio de la palabra, y éste es el concepto que le sirve de base; aplica para su análisis un modelo *estratificacional,* ya que procede desde la abstracción a lo concreto; parte de *intuiciones* admitidas como principios convencionales que le valen de presupuestos (la existencia de la literatura como un objeto identificable frente a otros productos humanos; la posibilidad de una especulación científica; la capacidad humana para obtener un conocimiento sobre la literatura, etc.); usa la *argumentación* para construir las teorías y tiende a hacer una *poética idealista,* pues busca un ideal de belleza y perfección, para lo cual propone, o descubre, leyes que serán de dos tipos: las *estructurales,* que atienden a la belleza formal y suponen una jerarquización cuyo centro es el *mythos,* pues la tragedia es la mímesis de una acción a la que se subordinan los caracteres, el pensamiento y sus demás elementos constitutivos; y leyes *funcionales,* que implican una ordenación teleológica, ya que orientan todos los elementos hacia la finalidad única de la tragedia, la catarsis.

También deducimos que el presupuesto más general acerca del ser de la literatura, y que se aplica en el estudio de la tragedia, es el *mereológico.* Aristóteles considera que la obra dramática es un conjunto estructurado en el que cada uno de los niveles, formado por unidades, es más que la suma de los elementos que lo componen. El investigador advierte que la descripción de todos los elementos de un nivel no es suficiente para conocer el conjunto, pues siempre se añade un plus, es decir, un valor; este tipo de estructuración de elementos formales y de valores añadidos es propio de los objetos que tienen carácter mereológico. La mereología es una teoría del conjunto y de las partes, y de las relaciones posibles entre ellas [Doležel, 1990: 15 y ss.].

A partir de la *Poética* la historia de la teoría literaria sigue una trayectoria que está profundamente marcada por la exposición aristotélica; el análisis directo de las obras literarias permite formar conceptos de la literatura, abre posibilidades para interpretarlas, da explicaciones de su evolución en el tiempo, de los esquemas de relaciones de unas obras con otras, ofrece procedimientos de segmentación para identificar las unidades y, en conjunto, se forma una teoría de la literatura al hacer esquemas y modelos coherentes en los que tienen cabida unos conceptos y se rechazan otros, a partir de la interpretación que se deduzca de los análisis, pues suelen faltar reflexiones sobre el conocimiento científico literario.

Afirma Lakatos que si seguimos la historia de una ciencia se puede descubrir generalmente un esquema lógico para la epistemología de esa ciencia [Lakatos, 1974: 11 y ss.]. Y podemos añadir que también se puede inducir el concepto que preside la investigación sobre un objeto determinado: un concepto de literatura está latente en todas las teorías de la literatura, de la misma manera que una epistemología de la teoría literaria está incluida en las teorías literarias desarrolladas históricamente.

Contamos con una historia de la literatura y con una historia de la ciencia literaria; no se ha escrito una historia de la epistemología literaria, pero efectivamente se pueden reconstruir los presupuestos de que se ha partido, los conceptos y los métodos de estudio que se han seguido, si analizamos la ciencia literaria en su historia, tal como hemos hecho respecto de la *Poética.* A la vista de la teoría literaria

formulada, podremos inducir de qué presupuestos se ha partido, qué concepto de la literatura se ha aceptado y qué métodos se han aplicado y también qué tipo de saber se ha logrado. La práctica de la especulación teórica permite inducir los conceptos básicos de una ontología, de una epistemología y de una metodología literarias, aunque falte una discusión crítica sobre esos saberes.

La epistemología cultural no tuvo estatuto de investigación autónoma hasta tiempos recientes (siglo XIX) y en ella la parte correspondiente a la epistemología literaria apenas si se ha iniciado, porque no solía destacarse del conjunto de la reflexión cultural; el teórico de la literatura, cuando tiene inquietudes de este tipo, se apoya en las investigaciones generales sobre las ciencias de la cultura, a las que acaso remite.

No obstante, insistimos en la idea de que las especulaciones teóricas sobre la literatura tienen un marco metateórico de reflexión epistemológica que se va constituyendo a la vez que la ciencia literaria, aunque no llegue a formularse directamente. Por esta razón, la afirmación de Lakatos encuentra en la epistemología literaria una confirmación empírica, ya que, al seguir la historia de las teorías de la literatura, se puede comprobar la existencia de un marco epistemológico subyacente formado a la par que las teorías y que evoluciona con ellas en el tiempo, como un esquema que se va constituyendo espontáneamente y que lleva a rechazar unas tesis y a admitir otras a lo largo de la historia. No hay una reflexión directa sobre la teoría literaria que permita rechazar o admitir críticamente unos conceptos determinados de la literatura, pero de hecho hay uno que concuerda, en cada caso, con ese esquema lógico latente en cada una de las direcciones teóricas que se han dado a lo largo del tiempo.

La crítica de la razón literaria formula en primer término, como problema teórico —aunque convencionalmente se haya resuelto en la práctica de análisis—, la pregunta directa sobre su objeto de estudio, es decir, ¿qué es la literatura? (tema ontológico); aunque de hecho exista un saber al que socialmente se considera ciencia de la literatura, se formula la pregunta ¿es posible un conocimiento sobre la literatura? y ¿qué caracteres ha de tener un conocimiento sobre la literatura para que pueda ser considerado científico? (problema epistemológico); en tercer lugar, ¿cómo es posible alcanzar ese saber?, es decir, ¿qué presupuestos podemos admitir y qué métodos podemos aplicar para alcanzarlo? (metodología); se podría añadir a éstos otros temas, por ejemplo, el de la finalidad (problema teleológico): para qué ese saber y para qué ese objeto, la literatura; y, por último, otro tema, en relación inmediata con el teleológico, sería el axiológico, el del valor, que alcanza en la actualidad gran relieve en la epistemología general, por sus conexiones con el problema de la objetividad del conocimiento y con las formas de participación y de relación de los sujetos.

Como dirá Rickert, los objetos artísticos, precisamente por ser únicos, suscitan sentimientos de valoración y, como dirá Dilthey, son obras humanas que pueden ser comprendidas en su totalidad por los humanos. Respecto de la literatura puede afirmarse su carácter intrínsecamente valioso y vivencial, de modo que su conocimiento va acompañado de una actitud valorativa. Esto exige establecer la objetividad en unos términos diferentes a los experimentales de la ciencia natural; la idea de que la objetividad sólo la alcanza el investigador cuando se libera de sus gustos y hasta de su condición humana es sustituida por la idea de intersubjetividad. La coincidencia de subjetividades puede suplir como criterio a la verificación objetiva; de ahí deriva el interés actual del tema axiológico.

Las poéticas teóricas han estado siempre abiertas a los conceptos, métodos y modelos de la filosofía y de las otras ciencias [Doležel, 1990: 11] y, al repasarlas desde la perspectiva que hoy ofrece una crítica de la razón cultural, podemos comprobar que la repercusión de las ideas epistemológicas sobre las teorías literarias ha sido continuada y decisiva.

El concepto de literatura que adoptan determinadas teorías procede de la práctica de creación de obras literarias y, recíprocamente, las obras literarias pueden responder a conceptos de literatura procedentes de una reflexión teórica. No podemos hablar de un concepto de literatura, sino de diferentes conceptos, y no podemos hablar de una teoría literaria, sino de teorías sobre la literatura, que van forjando distintos conceptos que, a su vez, exigen diferentes métodos de análisis y responden a fines diversos, tanto respecto al autor como a la sociedad donde se crea la obra y donde se lee y se interpreta.

1. LA EPISTEMOLOGÍA GENERAL

La epistemología cultural se inicia como reacción ante la negativa kantiana a admitir la posibilidad de un conocimiento científico fuera del natural. Los objetos naturales tienen unos caracteres de estabilidad y de exactitud que garantizan el conocimiento científico sobre ellos; por el contrario, los objetos culturales, y particularmente los artísticos, no tienen en modo alguno estabilidad y exactitud en su ser y en sus relaciones: cada uno de ellos es único y las variantes son innumerables y así parece imposible lograr un conocimiento general, de tipo científico, sobre su conjunto.

La ciencia natural, con la seguridad que le proporcionan esas teorías kantianas, adquiere un brillante desarrollo en el siglo XIX e influye considerablemente en otras investigaciones, que tratarán de acercarse a sus presupuestos y métodos. Podemos observar que así ocurre, por ejemplo, en lingüística, con autores como A. Schleicher, que propone admitir como presupuesto convencional que las lenguas son objetos naturales. Si se admite tal presupuesto de investigación, puede esperarse que las leyes que rigen el desarrollo del lenguaje y su uso sean leyes naturales, no históricas, tendrán un carácter necesario y exacto, y serán ajenas a la voluntad humana. El método propio de la investigación lingüística sería el de la ciencia natural, pues la lengua en sus manifestaciones parece que está al margen de cualquier intervención humana, regida como está por leyes inmutables semejantes a las que Darwin había descubierto para explicar la evolución y mutación de las especies naturales. La ciencia lingüística no necesita, por tanto, más justificación epistemológica o metodológica que las que Kant había propuesto para explicar el conocimiento natural (*Sprachvergleichenden Untersuchungen*, Bonn, 1848; *Die Darwinsche Theorie und die Sprachwissenschaft*, Weimar, 1873).

La propuesta de Schleicher sería perfecta si el lenguaje fuese «natural», pero no lo es, y la naturaleza del objeto de estudio no depende de la discrecionalidad del investigador, de modo que no puede fijarse convencionalmente; por más que se diga que el lenguaje es un ente natural, al tratarlo con métodos de las ciencias naturales no responde, porque es un sistema cultural, histórico, creado por el hombre.

En teoría de la literatura, H. Taine y la crítica determinista mantienen una actitud semejante a la de Schleicher. Parten de un concepto de literatura como producto natural, sometida, por tanto, a las leyes físicas del clima, de la situación geográfica, de la raza, etc. La obra literaria estaría vinculada a su autor y determinada por sus circunstancias espacio-temporales. El estudio de la literatura deberá, por tanto, afrontarse desde los mismos presupuestos y con los mismos métodos que aplica la investigación natural. La obra literaria responderá, según las convenciones naturalistas, al principio de causalidad: dadas unas condiciones de latitud, de clima y de ambiente, se escribirán unas obras, de modo que, conocidas las leyes naturales, se accederá a un conocimiento de la literatura (*Histoire de la littérature anglaise*, 1863; *Philosophie de l'art*, 1865-69). Un concepto determinista de la obra literaria exige una metodología natural y lleva a formular leyes necesarias y exactas, cuyo carácter puede ser incluso predictivo. Hay que decir, sin embargo, que Taine no es

totalmente determinista, porque reconoce que el autor, aunque está sometido a las causas «naturales», usa la libertad («faculté maîtresse») que da individualidad al estilo y a la obra de arte.

A pesar de que hoy se considere superado el determinismo, aparecen a veces ecos en frases como la de Popper sobre el mundo de la cultura, «producto natural del animal humano». Y otras veces la aproximación entre ciencia natural y cultural se apoya en otras razones: Todorov, al oponer los dos tipos de ciencia por su objeto (objeto dado: natural/objeto construido: cultural), considera como Schleicher que el individuo no tiene competencia sobre el lenguaje, que se manifiesta más rígidamente que otros objetos culturales y tiene unos límites muy claros, y hace afirmaciones un tanto sorprendentes: «La lingüística, cuyo objeto es por otra parte perfectamente comparable al de las ciencias humanas, y cuyos métodos y objetivos tampoco son cualitativamente diferentes, posee una especificidad que la hace semejarse más bien a las ciencias naturales» [Todorov, 1984]. Está claro que se distingue bien una palabra de un suspiro, como advierte Todorov para justificar la especificidad objetiva del lenguaje, pero también se distingue perfectamente una obra escrita de una escultura; los límites y la especificidad de los objetos humanos no se plantean problemáticamente en los objetos individuales, sino dentro del conjunto: arte, literatura, lenguaje...

La escuela histórica, tanto la lingüística como la literaria, es positivista en el método y pretende encontrar empíricamente leyes necesarias, que explicarían, por ejemplo, que todo cambio fonético, en la medida en que opera mecánicamente sin interferencias, se realiza sin excepciones, y en el ámbito de la creación literaria explicaría, por ejemplo, la evolución de los géneros literarios mediante leyes necesarias.

A finales del siglo XIX se iniciará una reacción contra las afirmaciones kantianas que negaban la posibilidad de un conocimiento científico sobre la cultura y se reaccionará también en contra de la validez universal de los métodos naturales. El concepto de obra literaria como producto natural no parece pertinente para fundamentar un conocimiento científico de la literatura. En los casos en los que la teoría literaria adoptó presupuestos o métodos naturalistas, la mayoría de las obras literarias y muchos de sus aspectos quedaban sin una explicación adecuada y, por supuesto, en ningún caso proporcionaron una comprensión del fenómeno literario. Era necesario cambiar el concepto de literatura y acaso seguir otros métodos para la teoría literaria. Son muchos los autores, entre ellos Vossler, que rechazan el naturalismo y afirman que los cambios de la forma se explican siempre en relación a la actividad espiritual que los origina. Frente al concepto darwinista, mecanicista y necesario, de lenguaje y de literatura, se contrapone el concepto de habla y de obra literaria como creación libre. Por eso es necesario justificar su conocimiento.

El desarrollo de una epistemología cultural será llevado a cabo por autores como Dilthey, Windelband, Rickert, Cassirer, etc., todos ellos filósofos; la reflexión sobre el concepto de lenguaje y de literatura y la fundamentación teórica de los métodos de análisis no parece haber inquietado directamente ni a los lingüistas ni a los teóricos de la literatura, pues cuando estos investigadores inician su trabajo suelen incorporarse a una escuela, y no se plantean de modo explícito la justificación de la existencia de su objeto o la posibilidad de un saber determinado sobre él.

Aparte de que la filosofía de la ciencia considere necesaria la justificación del conocimiento cultural, se da el caso de que las cuestiones directas sobre ontología o epistemología las suscitaron, en buena medida, los científicos de la naturaleza al advertir limitaciones en su campo. Algunos de los teóricos de la ciencia proceden de las matemáticas (Poincaré, Comte, Husserl), o de la física (Kuhn), pero terminan desempeñando cátedras de filosofía de la ciencia o de historia de

la ciencia en general. Son investigadores que de los problemas concretos de un ámbito pasaron a los problemas generales del conocimiento y a las posibilidades de conseguirlo con unos métodos adecuados.

Podemos mantener, creemos que sin grave error, que la epistemología cultural se perfila como disciplina autónoma en el siglo XIX, debido: 1) a la reacción ante las negativas kantianas, 2) a la necesidad filosófica de justificar la ciencia de la cultura y 3) al reconocimiento de limitaciones evidentes en la práctica de la investigación natural.

Aunque podríamos señalar antecedentes de algunos de los temas centrales y de los conceptos epistemológicos a lo largo de la historia de la filosofía y, concretándonos a la teoría literaria, podríamos descubrir en la poética y en la retórica a lo largo del tiempo conceptos implícitos de literatura y unos métodos aplicados para su conocimiento, tenemos que reconocer que no constituyen una epistemología sistemática y que las circunstancias que hicieron posible una epistemología de la cultura con un estatus de autonomía no se dan hasta finales del siglo XIX, concretamente en las universidades alemanas, donde se creó un ambiente que permitió su efectivo desarrollo. La epistemología cultural formulada en esta época nos permite hoy perfilar una crítica de la razón literaria y señalar los conceptos de literatura que sirven de base a las distintas teorías de la literatura que se suceden en el siglo XX.

Como antecedente concreto de algunas ideas básicas en la epistemología literaria, destaca G. Vico (1668-1744) que, al hilo de la oposición a las teorías y métodos cartesianos, intentó sentar los fundamentos de una *ciencia nueva;* para ello parte del reconocimiento de la diferencia entre la naturaleza y la cultura consideradas como objetos de un saber: mientras la naturaleza puede ser pensada pero no entendida por el hombre, la cultura puede ser pensada y también entendida por su creador. Vico advierte también que el ser humano no es sólo sujeto de ciencia, pues si dispone de razón para crear la ciencia, dispone igualmente de conciencia para crear la poesía, la fábula y otras formas de imaginación.

Algunos de los conceptos manejados por Vico resultarán básicos en la epistemología cultural: la oposición «naturaleza/cultura» y la diversidad de las capacidades humanas (razón, imaginación, intuición, libertad...). La literatura es parte del mundo cultural, se opone en algunos aspectos al mundo de la naturaleza y su conocimiento, lo mismo que el de todos los productos culturales, deberá abordarse contando con su modo de ser y desde capacidades humanas específicas.

Prescindimos de otros antecedentes históricos, porque no se integran en una línea de continuidad del pensamiento epistemológico cultural, y menos de la crítica de la razón literaria, pues son más bien coincidencias que se descubren al situarnos en la perspectiva actual.

A lo largo del siglo XIX, y con mayor intensidad al final, se desarrolla una orientación de crítica «transcendente» respecto al sujeto del conocimiento, que repercute en la teoría literaria de la primera mitad del siglo XX a través de los métodos estructurales y de los formalismos, y lleva a una atención directa al texto (inmanentismo), que cambiará en la segunda mitad del siglo por influencia de la pragmática y de la sociología, hacia una orientación no inmanentista, que tiende a situar las obras en su contexto histórico, a partir de los sujetos que intervienen en la comunicación literaria. El concepto de literatura como parte de un proceso de comunicación, y su consiguiente realización social en fenómenos interactivos, será básico para orientar los métodos semiológico y sociológico.

Las teorías literarias formulan o aplican sus presupuestos y métodos en forma paralela a los que propone la epistemología cultural y, esto que habíamos comprobado en la *Poética,* puede verificarse en el siglo XX, porque hay unas relaciones continuadas entre la creación literaria, la teoría literaria y la epistemología cultural, a falta de una epistemología literaria autónoma y explícita.

Los ecos de la crítica de la razón histórica se dejan oír de inmediato en los conceptos de literatura adoptados en el estudio literario y, siguiendo la historia de la reflexión crítica, puede organizarse un esquema lógico que recoja la sucesión de conceptos de la literatura, que están latentes en las diversas orientaciones metodológicas de la teoría literaria, que de otro modo pueden parecer un conjunto arbitrario de definiciones o de nombres. Podremos explicar, por ejemplo, que el desarrollo del historicismo en la investigación literaria se debe a la necesidad de encontrar, como exige la gnoseología de la época, leyes de tipo general que, según se creía, presiden la evolución histórica pero no las relaciones sincrónicas entre las obras literarias; de la misma manera pueden encontrarse relaciones entre una fenomenología y los presupuestos del estructuralismo lingüístico y literario.

Muchos de los conceptos, de las relaciones y de los modelos que se defienden en la filosofía de la ciencia podemos reconocerlos en la práctica de la crítica literaria o en las teorizaciones sobre la literatura, al hacer una historia paralela entre la epistemología cultural y la teoría literaria. Y no sólo el concepto literatura, en general, sino incluso el concepto de cada una de las unidades literarias puede interpretarse en relación con principios o posiciones epistemológicas; puede servir como ejemplo el que la concepción de «personaje» en los diversos tipos de la novela o en el teatro coincide con el concepto de «persona» que proponen la sociología, la psicología, la filosofía existencial; la teoría del conocimiento advierte que la persona no puede ser conocida desde afuera y la obra literaria crea sus personajes mediante la introspección o bien presentándolos sólo en su exterior, sin interpretar su ser (objetivismo) o haciendo que ellos mismos se vuelvan a su interior (psicologismo), y renuncia a los modos de presentación mediante un narrador omnisciente, como hacía la novela anterior, cuando se admitía la posibilidad de un conocimiento esencial de los objetos y de las personas. En consecuencia, la teoría literaria tendrá que analizar los personajes como unidades sintácticas (de construcción), semánticas (de sentido) o de relación (pragmáticas), de acuerdo con el marco que le ofrece la teoría del conocimiento.

Vamos a repasar en la historia cómo se han formado los distintos conceptos de literatura, cómo se ha justificado un conocimiento de las obras literarias y cómo se produce una continuada interacción entre la teoría y la práctica literarias. Los métodos que han seguido las teorías literarias para realizar sus investigaciones sobre las creaciones literarias están en relación directa con lo que exigen los textos y con los fines que se le señalan a la literatura (lúdicos, hedonistas, catárticos, de conocimiento, de cambio social, etc.), pues se buscarán en el texto los signos pertinentes para justificar esa idea y no otros.

* * *

En la *Crítica de la razón pura* (1781) construye E. Kant (1724-1804) el fundamento crítico de la ciencia natural, el denominado por él «método transcendental» porque estudia el conocimiento en sí, desvinculando al sujeto de toda circunstancia concreta y personal. Kant no intenta explicar el origen del saber, ni los problemas psicológicos experimentados por el sujeto, sino que se interesa por el conocimiento constituido y por su validez lógica; no investiga las formas en que surge el conocimiento, como hace el psicologismo, sino las condiciones en que ha sido posible. Por eso, parte del *factum* de las ciencias naturales (las teorías de Newton eran para él, como para la mayoría de sus contemporáneos, el modelo de una teoría científica bien hecha): la ciencia existe y se reconoce como tal; la crítica del conocimiento determina cómo se ha conseguido. Una vez aclaradas teóricamente las condiciones de posibilidad, se podrán iniciar investigaciones que reconozcan los conceptos pertinentes y apliquen conscientemente los métodos adecuados.

Las tesis kantianas sobre tales condiciones son conocidas y han sido amplia y profundamente discutidas; en cualquier caso, Kant es punto de partida para la investigación epistemológica en general. Y nos importa destacar algunos argumentos kantianos, quizá los más polémicos, porque son la piedra angular del proceso que nos llevará, de un modo indirecto, a la justificación teórica de la ciencia literaria y del concepto de literatura que mantienen hoy las teorías literarias.

Para Kant, el conocimiento científico se caracteriza por la seguridad y la estabilidad de sus conquistas, tal como ocurre en la investigación sobre los objetos naturales, ya que responden al cuánto y al principio de causalidad, base para las relaciones exactas y para las relaciones necesarias, respectivamente, y garantía para formular leyes generales, de carácter descriptivo y de valor predictivo (nunca preceptivo, porque éstas dependen en su formulación y en su seguimiento de la libertad humana).

El conocimiento científico es posible, según las tesis kantianas, por la concurrencia de dos factores, uno aportado por el sujeto: los *juicios a priori* (de aquí la vinculación, tantas veces señalada, de Kant con los idealismos), que son esquemas abstractos de validez universal, previos a la experiencia, que se proyectan sobre ésta para ordenarla y convertirla en objeto de conocimiento; y un segundo factor, referido al objeto estudiado, que confirmará la validez de las hipótesis: la *experimentación*.

La existencia de los esquemas generales, transcendentes (como puede ser el citado principio de causalidad, las relaciones cuánticas, los principios lógicos de identidad, etc.) permiten al investigador la captación ordenada de la experiencia desde la generalidad y la verificación de sus intuiciones en los fenómenos concretos.

La ciencia no es posible sin la concurrencia de las dos partes: esquemas generales y experiencia. Los primeros son formas vacías y por sí solos no pueden constituir conocimientos; los hechos de la experiencia se presentan en forma individual y en un conjunto caótico y tampoco pueden constituir ciencia por sí mismos, ni siquiera pueden considerarse objetos para la ciencia. Los esquemas ofrecen la posibilidad de ordenar la experiencia y ésta es la materia que puede ser ordenada y conocida. La ciencia se logra cuando se enuncian leyes generales que resumen las relaciones necesarias entre fenómenos.

Después de estos primeros pasos, la epistemología se moverá entre los polos señalados por Kant: el sujeto (que pasará de la transcendencia a la individualidad) y el objeto (conjunto de fenómenos observables). Algunas teorías darán prevalencia al papel del sujeto, por ser el elemento más inmediato para el conocimiento, mientras que otras prefieren apoyarse de forma directa en el objeto dejando en segundo término al sujeto, a fin de asegurar la objetividad. En cualquier caso la epistemología oscilará en sus diversas formulaciones entre los dos extremos, el sujeto y el objeto, tanto en referencia al conocimiento de la naturaleza como al de la cultura, y dará lugar en la ciencia literaria a teorías idealistas y realistas, según el concepto de literatura por el que opten.

Se discutió la universalidad, la necesidad y la inmutabilidad de los esquemas *a priori* kantianos; Poincaré (1854-1911) señalará el carácter convencional (no arbitrario) de todo presupuesto o hipótesis científica *(convencionalismo)* y quebrará la formulación kantiana de la inmutabilidad y necesidad universal de los juicios *a priori*. Y en relación con este problema situaremos algunas de las tendencias más actuales, por ejemplo, la de Popper y sus seguidores, en cuanto que pueden aclarar algunos conceptos sobre la literatura.

Paralelamente se relativiza también el papel del sujeto en aquellas teorías que ponen énfasis en la experimentación buscando la objetividad y la exactitud como condiciones del conocimiento científico; el empirismo, el naturalismo, el objetivismo, el positivismo, etc., son posiciones que escoran, con énfasis di-

verso, hacia el objeto, y que llevarán en las teorías literarias a una negación del papel del sujeto y de criterios como el gusto, la intuición o la valoración, debido a su carácter subjetivo.

Inmediato seguidor de Kant es Fichte, en cuyas obras aparece por primera vez la expresión «teoría de la ciencia» *(Wissenschaftslehre)* en referencia a ciertos sistemas o series de sistemas especulativos sobre el conocimiento. También aparece a partir de Fichte una confusión entre teoría del conocimiento y metafísica, que se prolongará en la filosofía romántica alemana, en cuyas teorizaciones la explicación del mundo, de la historia y del papel del hombre en ellas adquieren un carácter casi místico (ontología idealista), y que hoy renace en posiciones literarias tan sugerentes como la de G. Steiner *(Presencias reales).*

J. G. Fichte (1762-1814) se identifica con las teorías kantianas y las continúa, atendiendo más al espíritu que a la letra; se hace cargo de las contradicciones que advierte en los textos kantianos y trata de superarlas. Por la transcendencia que sus teorías epistemológicas tendrán en la creación literaria y en la teoría literaria, vamos a detenernos en ellas.

Una de las contradicciones que Fichte encuentra en el sistema kantiano es que niegue la posibilidad de conocer los objetos en sí (el *Numen*) y a la vez admita que el objeto del conocimiento es determinado por la conciencia. Para superar esta contradicción, cree Fichte que, previa a toda relación gnoseológica entre los dos elementos del conocimiento (sujeto-objeto), debe reconocerse un principio único para ambos, en el que no sea posible la contradicción.

No es necesario, según Fichte, partir de la oposición sujeto-objeto, pues toda filosofía que aspire a la libertad —y es el caso de la filosofía en general— se iniciará en el sujeto, que es capaz de libertad, mientras que el objeto no lo es. Lo que parecía una imposición decisiva, la existencia del objeto del conocimiento en un plano igual al del sujeto, puede obviarse admitiendo que los objetos del conocimiento son creación del sujeto cognoscente. El reconocimiento que el sujeto hace de su Yo cognoscente es anterior a todo saber y es la base para la oposición con el resto, el No-Yo.

El Yo cognoscente es la autoconsciencia, tiene un carácter libre y dinámico y encuentra en el No-Yo una resistencia para actuar; es siempre el punto de partida para cualquier relación, pues su presencia crea el No-Yo, es decir, los objetos para el conocimiento. Si no existiera el Yo autoconsciente, no habría límites respecto al No-Yo y no sería posible una relación de conocimiento. En el mundo de la realidad no hay oposición alguna, pues todo pertenece al ser; en el mundo del saber se establece una relación entre dos polos: la autoconsciencia crea el Yo y, por oposición, aparece el No-Yo como objeto de conocimiento.

Las tesis de Fichte tienen un gran relieve en la historia de la filosofía, pues inician la escuela idealista alemana, pero tienen también una enorme resonancia en la historia y en la teoría de las artes y, más en relación con nuestro tema, en el concepto de literatura, en la creación y en la teoría literaria. La *mimesis,* considerada desde Aristóteles como principio generador del arte, es sustituida por la idea del arte como *creación;* el artista no copia la realidad, crea una realidad nueva en sus obras; no representa al mundo real, crea mundos ficcionales.

Este concepto del arte explica que las vanguardias abandonen la figuración en pintura o eviten el significado en las artes de la palabra, porque se presentan como procesos de creación, sin ataduras temáticas o icónicas con una realidad de la que quieren liberarse; los mundos de ficción que crea la novela no se ofrecen como reproducción del mundo real. El nuevo concepto de literatura derivado del idealismo fichteano produce un giro decisivo en la creación, en la teoría y en la epistemología literarias.

Si las artes siguen este principio, la crítica y la teoría pierden el canon que la realidad les ofrecía como referencia y como criterio de verdad y de valor. El realismo será evitado en

la creación artística, porque el arte se resiste a reproducir una realidad que ya es en sí bastante tediosa para el hombre y quiere crear mundos nuevos, aunque sólo sean de ficción. La teoría literaria debe tener en cuenta valores como la libertad, la originalidad, el genio, la intuición, aparte de otros postulados por la poética idealista desde Aristóteles, como la belleza, la perfección, la verdad, la verosimilitud, etc., que constituyeron los fundamentos, modificados y matizados a lo largo de la historia, de la Gran Teoría, vigente hasta finales del siglo XVIII [Tatarkiewicz, 1976].

El arte literario ya no pretenderá la perfección, la armonía, el buen estilo que proponía una crítica idealista, sino la fuerza, la originalidad, la genialidad, aunque técnicamente no se ajuste a los cánones de belleza. Los principios estéticos no coinciden con los principios artísticos y el término «estética» cambiará su referencia, trasladándola del campo de la belleza hacia el más general del arte o de la filosofía del arte.

En el idealismo fichteano el artista es un sujeto de libertad, no un técnico de la copia, por muy perfecto que sea. El proceso mimético, que aspiraba a lograr la perfección en la verdad, es decir, en la relación de la obra con la naturaleza, o en la relación de la obra con la belleza ideal, producto de la abstracción, es sustituido a partir de Fichte por principios que hacen al artista aspirar en primer término a manifestarse con libertad absoluta y a rechazar límites a su creación: «El pensamiento y el conocimiento se poseen con absoluta libertad (...); la libertad es el fundamento de toda conciencia» [Fichte, 1794].

Estas tesis, proyectadas a la práctica de la creación artística, constituyen, a mi modo de ver, la mayor revolución en la historia del arte y, consiguientemente, en la teoría de las artes, y son a la vez la justificación filosófica y el punto de partida del arte moderno. En el mundo de la creación artística dan lugar a las vanguardias; en la teoría y en la crítica de las artes introducen una total renovación del concepto, de los presupuestos y de los métodos de análisis y valoración de las obras literarias y de las obras artísticas en general.

Como era de esperar, pronto se presentarán problemas epistemológicos de relativismo y de subjetivismo en la metodología seguida por teorías en las que, a falta de un canon objetivo, se intenta seguir un criterio de originalidad, de gusto, de intuición, de fuerza expresiva, etc., en movimientos como el perspectivismo narrativo, el expresionismo dramático, el teatro del absurdo, etc., que no reconocen un canon estable; la posibilidad reclamada por el arte idealista de expresar contenidos de conciencia, o crear mundos de ficción verosímiles y hasta inverosímiles, o la posibilidad de componer realidades artísticas que van en contra de la apariencia de la realidad y reconocen o dotan de categorías determinadas a objetos que habitualmente no las tienen, por ejemplo, el movimiento a la pintura o la figuración a la lírica, etc., suprime el valor referencial del arte y elimina los criterios de «verdad», de «fidelidad al modelo», de «dominio técnico», etc., y suscita una gran inquietud y también una gran inseguridad en el lector, incluso en el crítico y el teórico de las artes. El concepto de literatura, de arte, se cambia continuamente y cada autor defiende el suyo, sin que el crítico pueda disponer de unas referencias mínimanente estables.

Las vanguardias, que se presentaron como un movimiento espontáneo de rebeldía en la historia del arte, tienen un respaldo filosófico fuerte, pues son el resultado de este concepto del arte que no tiene nada que ver con la mímesis (directa, homológica, analógica, etc.), y pretende crear mundos nuevos para la expresión y para el conocimiento.

La sucesión, a veces frenética, de teorías de la literatura deriva de la necesidad de encontrar explicaciones a los movimientos literarios que se suceden incesantemente, bien en relación con las demás artes, bien en el ámbito exclusivo de la creación literaria. La falta de seguridad ante lo arbitrario y la posible mistificación en el proceso creador del arte lleva a los lectores y al crítico a proponer

nuevos cánones que rápidamente son superados por nuevas formas de creación, en un intenso dinamismo que es característico del arte moderno y que condiciona cualquier teorización sobre él, a la vez que pone en alerta continuada a la crítica de la razón literaria.

F. W. Schelling (1775-1854) continúa las tesis de Fichte y explica en su *Sistema del idealismo transcendental* el autodespliegue continuado de la conciencia. Para este autor el arte consigue la unidad total del sujeto y el objeto (*Exposición de mi sistema,* 1801), en lo que llama lo *Absoluto.* No es preciso hablar de producción del objeto (el No-Yo) por el sujeto (el Yo), ni al revés, sino de una unidad que puede manifestarse con predominio del sujeto (espíritu) o del objeto (naturaleza). El arte es precisamente la actividad humana que consigue el paso de lo infinito del Espíritu a lo finito de la Naturaleza. El misticismo ontológico de las artes se refuerza con estas tesis sobre la actividad del artista.

La actitud transcendental del método idealista a partir de Kant conduce a un olvido del papel que corresponde a los sujetos concretos en unas circunstancias culturales históricas, sociales, personales, etc., determinadas cuando se produce el conocimiento. El sujeto de que hablan los idealistas es un sujeto transcendente, o transcendido, un sujeto general para el conocimiento, no el hombre histórico que está en un tiempo y un espacio determinados, limitado, condicionado y, según algunos, hasta determinado por esas circunstancias. Paralelamente se desarrollan métodos de análisis de las obras literarias que se orientan hacia «la obra en sí», dejando al margen las circunstancias de su creación y de su recepción, porque parten de un concepto de literatura como producto objetivado, independizado de su autor.

Aunque no pretendemos hacer una exposición histórica y detallada de la filosofía de la cultura, sí queremos destacar algunos principios, conceptos y esquemas que dan lugar a cambios señalados en el concepto de literatura y a métodos para su estudio que, como el estructural o el estilístico, se centran en el texto, bien sea en las unidades, en sus relaciones internas, en las formas desviadas del discurso, etc.

2. LA EPISTEMOLOGÍA CULTURAL: CONCEPTO DE LITERATURA COMO CREACIÓN CULTURAL

Fue W. Dilthey (1833-1911) quien proyectó una epistemología cultural autónoma al situar las ciencias humanas en oposición a las ciencias de la naturaleza. Reconocemos en la teoría literaria y en los conceptos de literatura más extendidos hoy muchas de las teorías diltheyanas: estamos viviendo de sus tesis, aunque en muchos casos las haya descartado la investigación epistemológica posterior.

Resulta difícil sistematizar las ideas de Dilthey en relación al concepto de literatura, porque es un autor más crítico que creador y estuvo muy condicionado en sus posiciones por el contexto científico de su época; la exposición de sus teorías reclama continuas alusiones a su entorno, pues, a pesar de que rechaza expresamente algunas de las tendencias teóricas de su tiempo, la mayor parte de ellas dejan huella, a veces indirecta, en su pensamiento.

Creemos que la aportación fundamental de Dilthey a la epistemología de la cultura consiste en haber superado la reducción kantiana del conocimiento científico al de la naturaleza y en haber defendido la posibilidad de «experiencia» en el mundo histórico.

El desarrollo del historicismo en las ciencias culturales a partir del último tercio del siglo XIX se debe sin duda a los estudios de Dilthey y se apoya en un *concepto de la literatura como producto cultural.* La historia literaria, el positivismo, las teorías psicoanalíticas de Freud, el biografismo, la sociología de la literatura, etc., encuentran apoyo, aunque sea en algunos casos parcial, en el concepto de literatura que deriva de las posiciones defendidas o propuestas por Dilthey.

La insuficiencia que los métodos de la ciencia natural mostraron al ser aplicados a los objetos culturales puede ser superada, según Dilthey, si el conocimiento cultural se apoya en la psicología. Las fuerzas irracionales, libres, no necesarias, que pueden mover a los hombres, no tienen una explicación en los principios y los métodos de la ciencia natural, y es necesario encontrar su justificación en otros ámbitos, que tendrán que ser estrictamente humanos, psíquicos.

El esquema causal, que establece conexiones necesarias, y las relaciones cuánticas, que imponen exactitud, son a todas luces insuficientes para explicar sentimientos, intuiciones o pasiones, que constituyen la materia de las obras literarias: desde la perspectiva que ofrecen tales principios, la mayor parte de los hechos humanos parecen incoherentes y absurdos. La psicología puede ser el ámbito adecuado para alcanzar un conocimiento de los hechos humanos [Dilthey, 1978].

El historicismo surge como una posibilidad de encontrar leyes generales en el cambio que los objetos creados por el hombre sufren en el tiempo. Dilthey hace una crítica de la razón histórica y a la vez una crítica histórica de la razón humana. La razón no es capaz de dar cuenta de la variedad de hechos, de la diversidad de fines (a veces aparentemente contradictorios) que el hombre se propone en sus creaciones, pero puede encontrar leyes generales que presiden los cambios que los sistemas culturales experimentan a lo largo del tiempo. Aunque con gran número de excepciones, los cambios diacrónicos de los productos humanos parecen obedecer a leyes generales. De aquí derivará el historicismo, que queda justificado como conocimiento científico sobre la dimensión histórica del mundo del hombre, y que tan brillantemente se ha desarrollado hasta la mitad del siglo XX.

Pero, además, la misma razón humana resulta condicionada por la historia: el hombre de un tiempo no utiliza la razón de la misma manera que el de otra época. La ciencia, como producto de la razón humana, es necesariamente histórica, porque la misma razón humana es histórica y depende del horizonte de expectativas en que esté situada.

La visión histórica del objeto y del sujeto es indispensable para adentrarse en el mundo de la cultura, pero no es suficiente para explicarlo. La cultura cambia en la historia y en su conjunto no es asequible a la razón, que también cambia. Dilthey admite en las ciencias humanas, hasta cierto punto, un positivismo metodológico semejante al de la ciencia natural. Las diferencias entre ambos tipos de ciencia no está tanto en el método como en el contenido de la investigación; el mundo natural puede ser *explicado* mediante proposiciones teoréticas, pero el mundo de la cultura, además de ser explicado, puede ser *comprendido* mediante una experiencia fundida con el conocimiento [Dilthey, 1978].

Estas afirmaciones conducen a una concepción de la literatura como producto objetivado (es posible la experiencia), humano (tiene dimensión psicológica) e histórico (sometido a leyes de evolución).

Si partimos de algo tan obvio como el hecho de que el mundo de la historia es *humano,* y las posibilidades de conocimiento del hombre respecto a sus creaciones han de ser necesariamente diferentes de las que puede tener con el mundo natural que le es ajeno (como ya había advertido Vico), podemos deducir que la diferencia entre la ciencia natural y la cultural está en la diversidad de fines que se proponen: la explicación (naturaleza) y la comprensión (cultura).

Pero hay otros rasgos que se vinculan a los hechos anteriores y que condicionan el concepto de literatura en el que se basan los métodos de estudio que siguen las teorías literarias. Las obras de la cultura son *individuales,* ya que cada una de ellas es irrepetible, tanto por el sujeto como por las circunstancias espacio-temporales en que aparece; en el objeto cultural ha de reconocerse esta dimensión para aprehender lo que tiene de singular e individual. Los objetos históricos son actos o instituciones creados *libremente* por los hom-

bres, con una determinada *intención,* y vinculados a unos *valores.*

Estas ideas, que se encuentran en la *Introducción a las ciencias del espíritu,* fueron revisadas más tarde en el conjunto de artículos publicados bajo el título *El mundo histórico,* donde Dilthey deja claro que el objeto de las ciencias de la cultura, por ser producto de la libertad del hombre, tiene unos caracteres de los que carecen los naturales; la libertad es el principio que imprime al mundo de la cultura un valor que se capta mediante la comprensión; los hechos naturales, que responden a la necesidad derivada de sus relaciones causales y cuánticas, pueden explicarse, pero no pueden comprenderse. Los hechos naturales se explican y los hechos culturales se explican y además se comprenden. En la fase de explicación pueden seguir las investigaciones culturales un método positivo, experimental, como las naturales, pero la ciencia cultural no puede quedarse en la descripción de las formas, y pasa más adelante para intentar la comprensión del conjunto.

Para lograr conocimientos del mundo histórico desde tales supuestos se empieza por describir los elementos de la obra, pero no en forma indiscriminada, sino considerados en razón de su finalidad, es decir, de la *intención* con que se han integrado en un conjunto o «sistema». Las unidades formales, organizadas intencionalmente en una estructura, son los datos para la ciencia cultural, y para identificarlos, la ciencia histórica puede utilizar los mismos métodos que la ciencia natural, hasta donde respondan y sean eficaces, pero hay una diferencia sustancial que orienta el método de unas y otras ciencias: las naturales pretenden la exhaustividad descriptiva, porque todas las partes y aspectos del ser interesan por igual, mientras que en las culturales hay una selección de lo que se describe basada en la intención. La descripción y la explicación de las relaciones externas es posible en los dos tipos de ciencia, pero la cultural, además de analizar y de explicar, debe dar otro paso y comprender al objeto en su totalidad, como un conjunto sistemático.

La observación y la experimentación son exteriores y, en cierto modo, extrañas al sujeto y son pasos que puede seguir un investigador para explicar un mundo que le es ajeno, de modo que esto mismo podría hacerlo una máquina; la comprensión intenta penetrar psíquicamente en el objeto cultural, apoyándose en que el lector tiene la misma disposición vivencial que el autor: lo que hace un hombre puede comprenderlo otro. El texto de una obra literaria puede ser analizado porque es un objeto material y puede ser comprendido en su conjunto por los lectores, ayudándose de la hermenéutica, porque participan de la misma naturaleza que el autor.

La literatura, entendida en su génesis como proceso mimético, ofrece al creador y al lector el canon común de la realidad (la naturaleza, a la que tanto apelaron los autores y los críticos realistas); el arte como proceso psicológico creativo ofrece la posibilidad de una identificación de tipo psíquico del receptor con el autor. Recrear el momento creacional, participar de la misma vivencia que ha tenido el autor, abre posibilidades para comprender la obra creada. El canon exterior que servía de modelo y de criterio de valoración ha sido sustituido por la identidad psíquica de los hombres en la nueva concepción de la literatura.

La actividad científica humana respecto a la cultura en sus pasos de descripción, segmentación y explicación será considerada por Dilthey como una hermenéutica, es decir, como una técnica para explicar el texto artístico. Los procesos hermenéuticos interpretan los signos sensibles como manifestación de la vida psíquica y seleccionan los que son pertinentes desde una determinada perspectiva (fines, intenciones, valores); si la investigación se limita a describir un signo tras otro, indiscriminadamente, las ciencias del espíritu pueden convertirse en una mera acumulación de detalles eruditos, en curiosidades que no ayudan a la comprensión del objeto en su con-

junto. Para realizar adecuadamente todos los procesos científicos sobre el mundo histórico se necesita, según Dilthey, cierta genialidad en el intérprete, que formulará la comprensión mediante normas y esquemas, que pueden servir después a críticos menos geniales como paradigmas de deducción o de análisis práctico.

La posición de Dilthey respecto a la obra literaria y a los saberes sobre ella es, en resumen, psicologista, historicista y culturalista. Algunas de sus observaciones han inspirado la investigación estilística, que interpreta el estilo del discurso literario como proyección de la personalidad del autor sobre su obra; han respaldado la historia de la literatura por la dimensión histórica de la obra literaria; han justificado los análisis de textos realizados desde perspectivas estructuralistas al explicar que los procedimientos positivistas de identificación de unidades y de relaciones eran posibles en un texto considerado en sus formas; y, por último, creo que son antecedente remoto de la estética de la recepción y de la actual pragmática literaria, al afirmar que la conciencia del sujeto es histórica y está situada en un horizonte de expectativas concreto desde el que comprende la obra literaria. Por último, la ciencia empírica de la literatura rechaza expresamente a Dilthey, pero propugna un empirismo que está justificado epistemológicamente precisamente por este autor.

A partir de Dilthey la epistemología intenta precisar y matizar las diferencias posibles entre las ciencias; distingue las racionales (matemáticas y filosofía) frente a las empíricas, que analizan su objeto mediante la experiencia, y en éstas considera dos tipos, las nomotéticas, que buscan leyes, y las ideográficas, que describen hechos y tienen como objetivo recrear el pasado para situar adecuadamente los objetos históricos apoyándose en la hermenéutica. En la recreación del pasado hay que tener en cuenta dos aspectos: las leyes históricas (diacrónicas), que tienen carácter general, y las circunstancias concretas de espacio y tiempo en que aparece el objeto, que tienen carácter individual (Windelband, 1949).

Los objetos del mundo histórico tienen, además de leyes generales evolutivas y de circunstancias individuales, «valores», pues son objetos únicos que suscitan sentimientos de valoración, y es necesario buscar un método que dé cuenta de esta dimensión.

W. Windelband con H. Rickert y E. Lask, la llamada Escuela neokantiana de Baden, siguen un historicismo metodológico con el que intentan prolongar la *Crítica de la razón pura* (teoría del conocimiento en sí), con una crítica de la razón histórica (teoría del conocimiento histórico). Se oponen a la pretensión del naturalismo de generalizar la metodología natural y se alejan de Dilthey al rechazar la psicología como medio para comprender el mundo histórico.

E. Cassirer distinguirá dos tipos de conocimiento, el filosófico y el científico, que pueden estudiar los mismos objetos, pero proceden de modos diversos: el pensar esencialista (da lugar a la filosofía) y el pensar funcionalista (da lugar a la ciencia). El primero no admite presupuestos de ningún tipo y se enfrenta a sus objetos de modo radical, problematizando todos sus aspectos; el segundo, el pensar funcionalista, admite presupuestos de tipo ontológico general y de tipo epistemológico. Teniendo en cuenta los objetos, hay cuatro posibilidades de conocimiento: el filosófico sobre la naturaleza (cosmología) y sobre la cultura (antropología cultural); el científico sobre la naturaleza (ciencia natural) y sobre la cultura (ciencia cultural). El modo de proceder estaría en relación con el conocimiento que se pretende y con el mundo sobre el que se actúa.

Si se admiten dos tipos de conocimiento, no hay por qué exigir a la ciencia un pensar esencialista que se enfrente problemáticamente con el objeto y su existencia, con el concepto correspondiente, con el método y su adecuación, etc., pues el pensar funcionalista, propio de la ciencia (natural o cultural), puede

admitir como presupuestos la existencia de su objeto, la posibilidad de su conocimiento, etc. La teoría de la literatura, la poética, de carácter científico por su método y cultural por su objeto, no tiene por qué hacer en cada ocasión una crítica de la razón literaria, y puede legítimamente comenzar con la descripción de su objeto, cuya existencia da por supuesta, y puede aplicar un método sin necesidad de justificarlo previamente. Otra cosa exigiría una filosofía de la literatura. Y esto aclara definitivamente las objeciones que algunos filósofos [Ogden y Richards, 1954] formularon ante el modo de proceder de los científicos del lenguaje y de la literatura, a los que acusaron de iniciar el estudio de la lengua y la literatura sin probar antes su existencia como objetos con entidad autónoma. Tales objeciones no tienen razón, porque la ciencia puede discurrir sin que sea necesario problematizar sobre la existencia de su objeto.

Y hasta aquí podemos decir que la crítica de la razón cultural ha distinguido dos tipos de conocimientos (científico y filosófico), dos tipos de ciencias (natural y cultural), dos clases de métodos (funcionalista y esencialista), dos finalidades inmediatas (la explicación y la comprensión), etc., pero creemos que el fundamento de las ciencias culturales sigue sin aclararse teóricamente, a no ser que se admita que la vivencia del momento creacional por parte del lector, que recrea la del autor, hace posible y justifica teóricamente la comprensión de la totalidad del objeto (psicologismo de Dilthey).

Esta idea suscita una objeción grave: la psicología no puede ser base de una ciencia, pues la vivencia no es conocimiento, ya que no genera conceptos sino sentimientos. Los conocimientos (explicativos) son posibles con un método que verifique la experiencia en el esquema de los juicios *a priori* en el mundo de la naturaleza y también respecto a la cultura (es la gran aportación de Dilthey), pero la comprensión, es decir, ese conocimiento que nos permite captar el objeto en su totalidad y en su valor específico, no parece que haya sido justificado teóricamente todavía, si se rechaza el psicologismo como medio para acceder al momento creacional o para recrear la vivencia artística.

Aristóteles, sin plantearse la justificación teórica (y no tenía por qué al hacer ciencia), partió de la intuición y desde él se ha venido haciendo así, pero insisto en que no hay todavía una crítica de la razón histórica que explique adecuadamente cómo es posible la comprensión del mundo histórico. Intuición (en la práctica), recreación de vivencias (en la teoría), son las propuestas hechas hasta ahora para justificar la comprensión como forma específica del conocimiento histórico cultural y, por tanto, de la teoría literaria. Las teorías epistemológicas hasta la actualidad no han pasado de aquí, y han derivado a temas secundarios sobre los valores de los modelos o a negaciones más o menos radicales sobre su aplicación y eficacia.

La posibilidad de experimentación en el mundo cultural, anunciada por Dilthey y confirmada por Rickert, fomentó en la lingüística y en la teoría literaria el desarrollo de métodos estructurales y formalistas, con los que el investigador suele sentirse muy seguro porque tiene la sensación de actuar con objetividad. Y así es si sólo se atiende a la forma de los objetos, pero la investigación cultural necesita completarse con la comprensión, donde el empirismo no es aplicable. Los objetos culturales, además de ser descritos (análisis), deben de ser comprendidos mereológicamente. Éste es el problema central y específico de una poética. En la historia se puede identificar cómo se han ido sucediendo teorías que se apoyan en algunos hechos para justificar la comprensión de la obra literaria en su conjunto, en ese plus que añade a sus partes: la participación de todos los hombres en estructuras inconscientes (Freud), la existencia de conceptos generales como el inconsciente colectivo (Jung), la posibilidad de coincidencias intersubjetivas, la existencia de principios antropológicos generales que justifican la persistencia de fundamentos estéticos universales

[García Berrio, 1989: 438 y ss.], o bien la interpretación fenomenológica de los distintos niveles que integran la obra literaria [Ingarden, 1931].

La investigación se inicia con un proceso de selección y limitación del propio objeto, pues, como ha puesto de manifiesto Rickert, ninguna puede alcanzar la totalidad. Los criterios para la selección y limitación serán el tema recurrente de la epistemología actual. Las teorías de Popper, de Kuhn, de Lakatos, etc., los conceptos de «paradigma», de «falsación», etc., están formulados en referencia a los criterios de selección de los axiomas convencionales, a la posibilidad de seguir determinados modelos y a la necesidad de señalar unos límites objetivos de validez. La teoría literaria actual incorpora algunos de los conceptos epistemológicos que se van proponiendo y desarrolla sus investigaciones simultaneando métodos diversos.

Fichte había advertido que el conocimiento no se realiza sobre el objeto en sí, sino sobre la imagen que el sujeto cognoscente crea del objeto. El positivismo filosófico identifica la imagen de los objetos en el lenguaje, que actúa como sistema intermedio entre el ser y el conocer, y la filosofía analítica tomará como objeto propio el sistema lingüístico, sobre el que la epistemología volverá a plantear los problemas del conocimiento.

En Europa, a partir de los años treinta de este siglo, la epistemología vuelve sus ojos al lenguaje como sistema de signos que representa la realidad y, paralelalemente, la teoría literaria tenderá al estudio del lenguaje literario y considerará la obra literaria como una construcción lingüística o como un elemento del proceso de comunicación. La semiología, que abarca todo el proceso (sintaxis, semántica y pragmática), la gramática del texto, que se centra en la obra en sí, y las teorías que tienen en cuenta al lector como tercer elemento de la comunicación, parten de la nueva perspectiva que ofrece este concepto de la literatura, dentro del conjunto de las creaciones culturales.

3. LA EPISTEMOLOGÍA LINGÜÍSTICA: LA OBRA LITERARIA EN EL PROCESO LINGÜÍSTICO

La crítica de la razón literaria se ha ido concretando en temas paralelos a los de la epistemología cultural que responden a oposiciones binarias entre unidades, categorías, métodos y fines del conocimiento: «sujeto/objeto», «naturaleza/humanidad», «naturaleza/historia», «necesidad/contingencia», «cantidad/cualidad», «normas/libertad», «juicios *a priori* / experiencia», «intuición / discurso», «valor/objetividad»... En resumen, el mundo del sujeto frente al mundo del objeto y la necesidad de explicar y acaso comprender uno y otro.

Si el objeto en sí resulta inasequible al conocimiento, el lenguaje «se convierte en el instrumento espiritual fundamental por el que pasamos del mundo de las meras sensaciones al mundo de la intuición y la representación» [Cassirer, 1971: 29].

La atención de la epistemología al lenguaje surge al considerarlo como un puente entre el Yo, que se *expresa* mediante los signos, y el no-yo, que se *representa* mediante los signos. El sistema lingüístico puede ser entendido como «representación de la realidad», como «visión de la realidad» o como «creación de la realidad». Y el seguir uno u otro concepto tendrá una repercusión directa en el arte literario y en las especulaciones y reflexiones teóricas sobre la literatura: por ejemplo, la narratología deberá tener en cuenta los valores del mundo que la novela reproduce en su totalidad o desde una visión determinada, ya que la realidad le sirve de marco; pero si el mundo que propone no es una reproducción, sino una creación, el narrador tendrá plena libertad para hacer cualquier tipo de referencias ficcionales. El lenguaje se convierte en la vía para el conocimiento del mundo real y del mundo ficcional.

En relación con el tema de la representación o la creación por la literatura de mundos ficcionales verosímiles o fantásticos, se pre-

senta el problema de la objetividad, el de la verdad y la verificación, que la filosofía analítica considera problema central del conocimiento. Para garantizar la objetividad de la investigación se propone el uso de un «lenguaje observacional», es decir, un lenguaje fáctico, al que aspirará también la expresión artística. El lenguaje observacional se convertirá en el *pattern,* o paradigma básico, para dar estatuto científico a la investigación, incluida la lingüística y la literaria, y será utilizado en la novela objetivista.

La idea de un lenguaje observacional se realiza según criterios distintos. El Círculo de Viena sigue una trayectoria que va desde el atomismo lógico [Wittgenstein, 1919] a la sintaxis [Carnap, 1934] y a la semántica lógica [Carnap, 1947; Tarski, 1956]. El atomismo no admite más enunciados en el lenguaje científico que aquellos que lo vinculan de un modo inmediato a la situación y son verificables en ella; la sintaxis lógica y la semántica lógica abren posibilidades para un lenguaje más complejo al reconocer leyes de transformación que permiten pasar de la observación a la especulación, es decir, la verificación en la realidad y en el discurso.

Se han ido formulado algunas objeciones al positivismo lógico y al lenguaje observacional: no es posible tomar los datos objetivamente de la realidad, pues ésta se ofrece en forma caótica y los datos se recogen necesariamente en forma selectiva, orientados desde una idea; no es posible el lenguaje observacional estricto, porque los hechos se convierten en datos siempre desde una teoría previa.

Éstas y otras objeciones serán aducidas por Popper, Kuhn, Hanson, etc., y darán paso al relativismo gnoseológico y al deconstruccionismo actual, que tanta resonancia tendrá en algunas teorías de la literatura y también en el lenguaje literario.

K. Popper, que editó su *Lógica de la investigación* [1935] en una serie de publicaciones del Círculo de Viena, lo que llevó a algunos a considerarlo en el grupo, rechaza con énfasis la tesis básica del círculo vienés, que identificaba significado y verificación, porque la ciencia no consiste, según él, en observaciones de las que se infieren leyes o hipótesis en un lenguaje observacional, sino en un examen crítico de las hipótesis, a fin de evitar conclusiones falsas; el criterio de falsación de las hipótesis debe sustituir al de verificación lingüística.

Un realismo ingenuo puede pensar que la realidad es objetiva e inalterable; Popper insiste en que no hay unos límites claros entre lenguaje observacional y lenguaje teórico, porque todos los términos son en alguna forma teóricos; nada es inamovible y cualquier punto de partida puede ser criticado y corregido en el curso de una investigación. En realidad, el conocimiento es un proceso que parte de un problema, ensaya soluciones, elimina los errores que advierte y llega a una conclusión, que resulta ser un nuevo punto de partida; por tanto, la ciencia está siempre en revisión y siempre inacabada.

Esta posición permite admitir paradigmas diferentes, aunque sean contradictorios en parte, si no son excluyentes, puesto que lo que se pide a los paradigmas no es una explicación verdadera, definitiva y total, sino que aclaren algún aspecto.

En la misma línea de crítica del lenguaje observacional están las posiciones epistemológicas de N. R. Hanson [1958], T. S. Kuhn [1962] y P. K. Feyerabend [1970]. Niegan estos autores que el llamado «lenguaje observacional» tenga necesariamente valor representativo; la seguridad y objetividad que parecía derivarse del uso de este tipo de lenguaje es sólo una aspiración. No hay observaciones teóricamente neutrales y difícilmente se puede hablar de experiencia sin teoría [Muguerza, 1971].

Las teorías de Hanson, que murió prematuramente, fueron desarrolladas por Kuhn en *La estructura de las revoluciones científicas* [1962]. Para Kuhn, la observación no está libre de interpretación, pues está en relación con unas ideas básicas que remiten a determinado paradigma vigente en todo el horizonte

científico hasta que es sustituido por otro, en una «revolución científica». Los paradigmas son «realizaciones científicas universalmente reconocidas que durante cierto tiempo proporcionaron modelos de problemas y de soluciones a una comunidad científica [Kuhn, 1990: 13]. La estabilidad de los métodos de la investigación es muy discutible, porque en el marco general de un mismo paradigma los investigadores pueden tener desacuerdos sobre sus presupuestos o sobre su aplicación. Podemos hablar en la teoría de la literatura de un paradigma comparatista, de un paradigma histórico, de un paradigma psicoanalítico, etc., que a veces se sustituyen, a veces son simultáneos en la investigación. La sustitución de un paradigma por otro da lugar a que «durante las revoluciones los científicos ven cosas nuevas y diferentes al mirar con instrumentos conocidos y en lugares en los que se había buscado antes» [ídem: 176]. No creo que sea necesaria una sustitución general de paradigmas: el investigador suele seguir uno y cuando se asoma a otro realiza su propia revolución, si descubre una nueva forma de ver los problemas. Las posibilidades que abrió, por ejemplo, el paradigma psicoanalítico para el estudio del teatro permitieron explicaciones que antes ni se sospechaban, pero no excluye otro tipo de paradigmas, por ejemplo, el histórico. En la ciencia natural los paradigmas se suceden sustituyéndose, en la ciencia cultural se suceden complementándose.

El peligro que deriva de admitir la validez sucesiva o en simultaneidad de diferentes paradigmas es el relativismo y será Feyerabend quien lleve al límite esta especie de «anarquismo epistemológico», en el que todo vale *(anything goes)* [1975] y en el que se propone desbancar a la ciencia y a la razón de los lugares de privilegio que han ocupado y dar entrada en la investigación a los mitos, a la metafísica, a las artes cuyo contenido cognoscitivo no se ha contrastado.

La situación actual de la epistemología es de expectativa: parece que se hayan recorrido todos los caminos abiertos por las teorías kantianas y que se hayan analizado críticamente las posibilidades de los conceptos y categorías que se pusieron en juego en las oposiciones binarias que hemos señalado más arriba, tanto en el ámbito del conocimiento directo (lógica discursiva) como en el ámbito recorrido por los positivistas desde el lenguaje (lógica lingüística). Se han discutido, se han relativizado los conceptos y algunas veces se han negado los límites de las oposiciones en las que se basaron las explicaciones del conocimiento. Actualmente se advierte un rechazo de tanto «relativismo» y empiezan a parecer simplistas las teorías de Popper, Kuhn o Feyerabend, pues los datos observacionales, aunque mediatizados por una teoría, pueden encontrar confirmaciones objetivas [D. Shapere, 1984].

4. SITUACIÓN ACTUAL DEL CONCEPTO DE LITERATURA Y TEORÍAS LITERARIAS

La situación general de la epistemología que hemos presentado en líneas escuetas y parciales, tiene unas resonancias considerables en teoría de la literatura. La impresión general es que coexisten orientaciones teóricas que se apoyan en alguno de los conceptos formulados o destacan alguno de los aspectos que se han analizado en los objetos culturales, y también observamos una tendencia notable a recuperar el llamado por García Berrio *pensamiento histórico,* como se advierte en el resurgir de la retórica y de la hermenéutica, dándoles unas dimensiones nuevas, más acordes con la actual crítica del conocimiento. Algunas de las «teorías» desbordan lo que es la ciencia literaria, otras tienen pretensiones de totalidad sin admitir los presupuestos adecuados y no faltan algunas con intenciones excluyentes; la mayoría se refieren a un aspecto de la literatura y son teorías válidas pero parciales. Conviene hacer una crítica del conjunto y situar, si es posible, cada una de ellas en su ámbito epistemológico relativo, ya que

la presentación e historia de cada una de las orientaciones serán objeto de los capítulos de la primera parte de este *Curso de teoría de la literatura*.

El concepto de literatura del que se parta condiciona el método que se aplica. Y los conceptos que se han formulado se apoyan en rasgos del ser de la literatura (con las dificultades que esto supone), en las relaciones con otros sistemas culturales y en los efectos sociales que produce; podemos intentar un esquema tomando como criterio de clasificación el aspecto que se destaca en cada una de las orientaciones teóricas que se han formulado hasta ahora, y podemos adelantar que todas las teorías se reducen a dos ámbitos principales: 1) a la obra en relación con los sujetos (autor-lector) y con el contexto (teorías transcendentes), y 2) a «la obra en sí» (teorías y métodos inmanentes) y, como ampliación de esta segunda posibilidad, podemos señalar las teorías que dan prioridad a alguno de los aspectos de la obra considerada fenoménicamente, como un hecho semiótico, como un hecho social, como un hecho histórico y, en un plano menos desarrollado, las teorías que buscan la explicación de la literatura en su sentido lúdico, en sus valores gnoseológicos, en su posibilidad de manifestar principios antropológicos (estéticos, imaginarios). Aparte quedarían las teorías que niegan la posibilidad de una ciencia de la literatura y las que se sitúan fuera de la obra literaria y de sus relaciones y sólo se interesan por sus efectos sociales:

1. Considerada la *obra como producto de un autor, y destinada a un lector,* conduce a estudios biográficos, históricos, psicocríticos, sociocríticos y culturales, y a teorías como la estética de la recepción o la ciencia empírica de las literaturas centradas en los efectos sociales de la obra literaria.

Se han seguido dos modos fundamentales de enfocar estos estudios: limitarlos al significado manifiesto o desplazarlos hacia el significado latente, que suele ser una proyección del gusto o entendimiento del lector, y en ambos se actúa sobre un presupuesto determinista: se busca la explicación del significado de la obra fuera de la obra, en hechos que afectan a su autor y su entorno, o en hechos que están en relación con el lector y su contexto.

Los estudios centrados en el autor y en el lector son enfoques externos a la obra y tienen tres limitaciones que ha señalado Frye: no dan cuenta de la forma literaria, no dan cuenta del lenguaje poético y no dan cuenta de un hecho fundamental: el poeta mantiene con frecuencia una relación negativa con su contexto, y resulta arriesgado interpretar la obra apoyándose en hechos de la vida del autor o interpretar la obra en forma dogmática desde la perspectiva vital del lector [Frye, 1971, 1986: 18]. Por otra parte, las teorías psicológicas o sociológicas explican hechos psíquicos o sociales; los hechos literarios sólo pueden explicarse con una teoría literaria [ídem, 30].

No obstante, y puesto que la obra literaria tiene su origen en un autor que vive en un tiempo y en un espacio determinados, que se mueve y conoce un estado social, cultural, ideológico, etc., también determinados, y puesto que la obra tiene un fin propio, que es la lectura que realizan en el tiempo los lectores, no puede limitarse su estudio a la materialidad del texto, sobre todo teniendo en cuenta que tal materialidad es la correspondiente a un signo, cuya forma es histórica y cuyo valor social hace que su significado tenga un carácter dinámico y se amplíe continuamente con sentidos nuevos mediante procesos de interpretación desde ángulos muy diversos, según los horizontes en que están situados los lectores, y mediante procesos de transducción, que inducen y orientan nuevas lecturas. Los efectos *feed back* sobre el autor, que condicionan su modo de escritura en relación con un público que se quiere vulgar, culto, amplio, minoritario, etc., tienen también un campo de acción en los mismos lectores: la interpretación de una obra no es una

relación con un solo sentido, «lector-obra»; se convierte, excepto en las llamadas «lecturas ingenuas», de cuya existencia puede dudarse, en una relación triádica: «lector-interpretaciones anteriores-obra», puesto que los procesos de transducción se producen de un modo espontáneo y afectan a la mayoría de los lectores [Doležel, 1990]. La naturaleza misma de la obra literaria exige un estudio que tenga en cuenta todas estas relaciones exteriores.

La pragmática pretende explicar la obra literaria atendiendo a todos aquellos datos que pueden proporcionar conocimientos directos o indirectos sobre ella, y se ocupa de las relaciones externas a la literatura, siempre que uno de sus extremos sea la obra literaria y el otro el autor, el lector, la sociedad, la historia, la ideología, la ciencia cultural (y hasta la natural, si acaso), etc. Todas las investigaciones que pueden dar luz, aunque sea parcial, sobre la obra literaria, pueden apoyar la teoría literaria, aunque en ningún caso son teorías directamente literarias y mucho menos teorías que excluyen otros enfoques más directos. El historicismo, que tanto impulso adquiere en el siglo XIX, había desplazado otras formas más directas de investigación teórica sobre la literatura.

2. Considerada la *obra en sí misma,* con unas formas lingüísticas que expresan unos contenidos semánticos y unos valores, difíciles de objetivar, estéticos, ideológicos, culturales, etc., se han formulado teorías y actividades como la ecdótica, la gramática del texto, la crítica lingüística, la retórica, los estructuralismos y los formalismos, que atienden con preferencia a los hechos de forma de la obra literaria. Los contenidos semánticos, en relación con los valores semánticos del lenguaje o en relación con los valores simbólicos y literarios, son analizados por otras teorías como la crítica temática o contenidista y la teoría del reflejo, que estudian los motivos (y también las formas) de la obra literaria como un trasunto de los hechos y relaciones del mundo empírico y pretenden establecer la lógica, la coherencia interna, los esquemas de causalidad o de azar que presiden las relaciones entre los motivos literarios y el mundo real. Como el mundo histórico no es el único mundo posible, apoyándose en la tesis formulada por Leibniz de que el número de mundos posibles es infinito, cada uno de ellos internamente coherente, surgen las teorías de la ficcionalidad y de los mundos posibles [Pavel, 1986], la teoría de la construcción imaginaria y la tesis de la existencia de principios antropológicos generales que resultan las coordenadas comunes válidas en toda esa diversidad de mundos creados por la literatura [García Berrio, 1989]. Estas teorías toman como objeto inmediato las formas específicas en las que la obra literaria realiza los valores semánticos en un mundo de ficción liberado de cualquier procedimiento de veridicción, aunque no de coherencia [Martínez Bonati, 1981]. En resumen, estaríamos, por lo que se refiere a los sentidos de la obra literaria, en la doble posibilidad de reflejar o representar el mundo de la realidad, o bien de crear otra realidad manteniendo unas constantes antropológicas.

También en este apartado habría que considerar la psicocrítica y la sociocrítica referidas al mundo ficcional de la obra dramática o narrativa. Por la misma razón que las teorías del reflejo o la crítica temática sitúan los contenidos literarios en el marco de referencias de la realidad, los personajes y las acciones, los tiempos y los espacios que la obra diseña están en relación con los prototipos y los conceptos de persona, de inconsciente, de temporalidad y espacialidad que constituyen valores establecidos en una cultura determinada. El mundo ficcional está habitado de personajes que, a imagen de la persona, tienen también problemas psíquicos y relaciones sociales, y se mueven en un tiempo y en un espacio que reproducen o contradicen los del mundo empírico y pueden ser estudiados con los mismos modelos: igual que se hace psicocrítica del autor, puede hacerse psicocrítica del personaje, y además puede relacionarse una con otra: es frecuente que los caracteres psíquicos

de los personajes se interpreten remitiéndolos al autor.

La «obra en sí» es objeto también de las estilísticas y, en general, de los estudios de lenguaje poético, no en sus relaciones con el autor, es decir, como proceso expresivo, o en relación con el lector, en procesos apelativos (estas formas irían en el apartado anterior), sino en sus caracteres generales como una construcción lingüística diferenciada del lenguaje ordinario (desvío, extrañamiento, arreferencialidad, iconicidad, polivalencia) [Pozuelo, 1988]. M. L. Pratt [1977] considera que el intento de la teoría poética de buscar la naturaleza de la obra de arte literario en la oposición «lenguaje estándar/lenguaje poético» es una «poetic language fallacy» y, según ella, esta falacia ha extraviado a la crítica formalista y estructuralista, que andan buscando donde no pueden encontrar; sin embargo, es un hecho que, aunque ninguno de los rasgos del llamado lenguaje poético sea específico, hay una frecuencia mayor de figuras, de recurrencias y de recursos retóricos que en el lenguaje ordinario y es lógico que se estudien tales formas en referencia al lenguaje poético. Estos hechos no «son» la literatura, como se creyó en algunas teorías, pero «están» en la literatura, y su estudio puede ser abordado por la teoría literaria, porque proporcionan conocimientos sobre la obra. La pragmática semiótica ha tratado de caracterizar el lenguaje literario por la falta de fuerza ilocutiva de sus enunciados [Ohmann, en Mayoral, 1971], pero nos parece una tesis insostenible porque identifica la obra literaria con su discurso.

La estética de la recepción, que hemos situado del lado del lector y en la pragmática, porque se apoya en la relativización del significado y su refracción en varios sentidos en las lecturas, también tiene que ver con rasgos del lenguaje poético, principalmente con la polivalencia (ambigüedad) semántica del texto, originada por la falta de referencialidad del discurso literario, y puede señalarse su relación con las teorías inmanentistas; porque el lenguaje literario es polivalente, porque es ambiguo y porque mantiene una entropía a lo largo de los siglos y puede ser leído de formas diferentes a lo largo del tiempo y del espacio. De hecho, se ha enfocado la teoría de la recepción en sus efectos, pero cabe también analizar las causas en la obra literaria.

3. La obra literaria, además del proceso de comunicación que genera y sobre cuyas referencias situamos los apartados anteriores, puede ser enfocada en uno de sus aspectos: si se considera la *obra como un signo* que da lugar a procesos semióticos de expresión, de significación, de comunicación, de interacción y de interpretación (y, como extensión de éste, a procesos de transducción, en el sentido que Doležel ha dado al término), origina la semiología literaria, que es una teoría de conjunto, ya que sus análisis y estudios en los tres niveles del esquema semiótico comprenden la totalidad de la obra (formas y sentidos) y sus relaciones externas: la sintaxis (categorías, unidades y esquemas), la semántica (valores de significado y de sentidos) y la pragmática (relaciones con el autor, con el lector, con los sistemas culturales envolventes).

4. Si se atiende a la *obra como un hecho social,* que aparece en un tiempo y un espacio determinados, en unas condiciones concretas y tiene una repercusión en la sociedad donde se crea y donde se interpreta, puede ser objeto de una sociología de la literatura y puede dar lugar a su estudio como un «acto de habla» con caracteres específicos [Searle, 1977], a una ciencia empírica de la literatura, tal como la entiende Schmidt, etc.

5. La *obra como un hecho histórico,* que se inserta en el momento de su aparición en una trayectoria de obras y convenciones literarias iniciada antes y que seguirá después, puede dar lugar a estudios históricos centrados en el sistema literario, como se ha venido haciendo generalmente, o abiertos al conjunto del devenir histórico, en relación con otros sistemas culturales que se suceden en la historia de la humanidad. La filología, la hermenéutica y la historia de la literatura son las

principales formas de estudio de las obras literarias consideradas en su dimensión diacrónica.

Dentro de esta perspectiva social, cabría incluir algunas interpretaciones de la literatura por sus causas teleológicas: el arte por el arte, el arte como juego, como proceso de conocimiento, como expresión de constantes antropológicas. La literatura como juego es una teoría que sostiene la psicocrítica (Freud) y que no se refiere sólo a la literatura, sino a todas las creaciones artísticas, entendidas como sublimación de los instintos. Respondería a unas constantes antropológicas del «homo ludens», o del «homo faber», y tendría una finalidad terapéutica (tranquilizar, responder a preguntas inquietantes, a actividades miméticas, etc.); la literatura como proceso de conocimiento sería un modo de acceder a ámbitos no racionales siguiendo el camino de la intuición o de otras facultades humanas ajenas a la razón [Frye, 1971].

Por último, tendríamos que considerar fuera de todo esquema, aunque en relación con algunas de las teorías situadas en los grupos anteriores, dos posiciones, una la deconstrucción, que niega la posibilidad de un conocimiento de la literatura, y la llamada ciencia empírica de la literatura, que, tal como la expone Schmidt en su última versión [1980], se sitúa al margen de toda poética.

Sin embargo, y vamos a analizarla con cierto detenimiento, la llamada «ciencia empírica de la literatura» excede los términos del esquema semiótico y prescinde de la obra —o dice que va a prescindir, pues ya veremos que no es así—, con lo cual podríamos dudar si se trata de una ciencia literaria o de una sociología de la literatura.

Como la biografía y la historia externa, la ciencia empírica de la literatura no tiene como objeto el texto ni su interpretación, y, dando un paso más, ni siquiera las relaciones que el texto establece con los sujetos o con sistemas culturales envolventes. La ciencia empírica de la literatura declara que no tiene nada que ver con la tradición poética, puesto que no toma como objeto, sino como motivo, la obra y diseña una teoría sobre los efectos que la literatura produce en la sociedad y, aunque señala que esto lo hace para lograr un empirismo científico, no es así, ya que el empirismo también es posible en las poéticas que toman como objeto la obra literaria.

Los análisis que lleva a cabo la ciencia empírica de la literatura se inician en un tipo de acciones, las comunicativas; se orientan hacia las acciones comunicativas estéticas y se concretan en las acciones comunicativas estéticas literarias; se trata, por tanto, de una teoría de la comunicación literaria que analiza la literatura por sus efectos sociales.

Y para centrarse en este objetivo, la investigación científico-literaria debe salir del rincón de las llamadas ciencias del espíritu, que le asignó Dilthey y en que la mantienen todos los teóricos hasta Habermas; necesita una base teórico-científica para poder plantear adecuadamente y resolver sus problemas, que tienen carácter interdisciplinar. Para conseguir este fin hay dos exigencias metateoréticas: la teoricidad y la empiricidad, a las que hay que añadir el principio de aplicabilidad.

La propuesta está hecha en estos términos, y como tal propuesta es legítima, pero parece discutible, si prescinde de la obra literaria, que se trate de una ciencia de la literatura; por otra parte, la teoricidad y la empiricidad no la oponen a algunas de las poéticas, y lo mismo podemos decir del principio de aplicabilidad que Schmidt orienta hacia una formalización de los resultados, que tampoco es novedad en el panorama de las ciencias humanas desde R. Lulio; además, parece difícil, por no decir imposible, que se estudien los efectos que la literatura produce en la sociedad sin tener en cuenta la obra literaria. Hay que pensar que tales efectos están en relación con la obra y con el autor: los efectos de una piedra en las aguas de un estanque tienen mucho que ver con el peso de la piedra y con la fuerza con que se lanza, y desde luego las obras literarias tienen un impacto social muy diverso y, aunque pueda haber causas de muchos tipos para

explicarlo, algunas de ellas tienen relación con el autor y con la obra.

Parte Schmidt de la teoría biológica de la cognición, tal como la mantiene, por ejemplo, G. Roth [1975]. En realidad lo que demuestra, o cree demostrar Roth, es lo que había mantenido hace mucho tiempo Fichte: que la percepción es un proceso constructivo (creativo) y no un acto de representación. Tanto el sentido como el significado tienen su origen en procesos cognitivos auto-organizadores y autorreferenciales. Y, efectivamente, son varias las teorías que han señalado como uno de los rasgos del lenguaje literario la falta de referencialidad y el valor icónico (crea su propia referencia), por lo que la obra literaria no representa nada, ella misma es presencia real.

La ciencia empírica de la literatura no se interesa por el texto, porque la obra literaria no es un objeto para la ciencia, ni es un elemento de un proceso de interacción o un intercambio de informaciones, es una oferta sobre la que el lector desarrolla una actividad constructiva. Por ello una ciencia empírica de la literatura no debe interesarse por el texto, sino por sus efectos en el lector, y su método debe ser el estadístico, con todos sus principios operativos.

Pensamos que la ciencia empírica de la literatura se basa en un concepto de literatura que desplaza el ser hacia el actuar. Sin embargo, tal como Schmidt formula sus tesis resulta contradictorio, pues afirma que las dos convenciones principales de la literatura y de la ciencia literaria son la *estética* y la de *polivalencia*. La primera está comprobada empíricamente: los criterios de «verdad/falsedad» que rigen otros hechos humanos se sustituyen en la obra literaria por principios estéticos. La convención de polivalencia da especificidad a la recepción subjetiva, en la que pueden diferenciarse tres aspectos: el semántico, el funcional y el social.

Desde el punto de vista semántico, la polivalencia origina operaciones cognitivas extraordinariamente complejas. Schmidt cae en una petición de principio, porque esas operaciones cognitivas que se generan surgen de uno de los caracteres más destacados de la obra literaria. El concepto de literatura como texto lingüístico polivalente es su punto de partida, es decir, es un rasgo del texto literario el que da lugar a esas complejas operaciones cognitivas. Los efectos sobre el lector proceden del modo de ser del texto: porque el texto literario es polivalente, suscita en el lector operaciones cognitivas complejas.

Cree Schmidt que los efectos sociales de la literatura proceden de su consideración como un objeto que tiene unas funciones determinadas:

1. Función cognitiva-reflexiva.
2. Función moral-social.
3. Función hedonista-individual.

La primera función hace que el receptor reciba la obra y la sitúe para su interpretación en el marco de la realidad y de las convenciones sociales de su grupo. El mundo ficcional se muestra como una variante del real y sigue unas técnicas para la construcción de sentido.

La segunda función se refiere a la confirmación, modificación o negación de las normas y valores que están vigentes en una sociedad. En este sentido el arte se convierte en una especie de arma útil para una guerra civil permanente. El culto a la belleza, a una determinada forma de belleza y de arte que la realiza, por ejemplo, la música clásica, el teatro, la pintura abstracta, etc., se utiliza como demostración de un estatus cultural que se identifica con un nivel social o con la pertenencia a un grupo ideológico o vital determinado: piénsese en los amantes del rock, con su vestimenta, su desprecio por toda otra forma de música, su figura. Durante siglos se asignó al arte la función de buscar y reflejar la belleza, pero esta interpretación es hoy insostenible. Las obras de arte actuales pueden no ser bellas y lo feo puede convertirse en una categoría artística. La identificación de 'estético' y 'bello' se ha desplazado hacia la identificación de 'estético' y 'artístico'.

La tercera función tiene que ver con la sensación de dominio técnico, de capacidades y de experiencias sentimentales, vivenciales y emocionales, también con el juego y con el reconocimiento. Para justificar el placer estético que produce la literatura se han buscado incluso razones biológicas: cada autor y cada lector disfrutaría con determinadas formas de imaginación. El papel cognitivo del arte se desarrollaría porque «activa el mecanismo de adaptación de la conciencia e impulsa el proceso de armonización del sujeto con su entorno» [Schmidt].

El esquema que propone la ciencia empírica de la literatura para realizar sus análisis señala tres partes (sintaxis, semántica, social), y coincide con el de la semiótica si cambiamos (que bien se puede hacer) el término «social» por «pragmática»; las funciones asignadas al arte literario (de conocimiento, de moral social y de placer individual) son algunas de las que la teoría literaria viene señalando desde Aristóteles. La ciencia empírica de la literatura deberá revisar sus fines y sus medios para ver si se mantiene como ciencia de la literatura y como método original.

5. CONCLUSIONES

Si queremos hacer ciencia literaria parece lógico que el objeto sea la literatura y, como la literatura se realiza en las obras literarias, habrá que señalar en éstas los límites pragmáticos del objeto de estudio. Pero se da la paradoja de que al delimitar en la realidad el objeto «literatura», que sirve de punto de partida para formar el concepto de «literatura», hay que utilizar ya un concepto de literatura. Es un problema que se relaciona con el lenguaje «observacional» y que no ha resuelto ninguna de las teorías epistemológicas formuladas; cada teoría lo resuelve por medio de una convención o simplemente no lo plantea y habla de la «literatura» como si fuese un concepto con una referencia objetiva y clara.

No podemos identificar mediante un lenguaje observacional la literatura, porque los rasgos literarios no son específicos y los que se han señalado son rasgos de frecuencia que no son verificables en su totalidad en ninguna obra. La forma práctica de proceder es la propia de la ciencia: se da por supuesta la existencia de un concepto, la literatura, que se realiza en unos objetos, las obras literarias; para señalar pragmáticamente el objeto de estudio se ha procedido siempre de la misma forma desde Aristóteles: se parte de la intuición o del consenso social y se identifica, o se admite, tal obra como tragedia, como lírica o como relato, sin justificar nada, a no ser *a posteriori,* mediante la descripción.

También se puede partir de una definición verbal de literatura aceptando la que nos da un diccionario al uso, y no hay diferencia en realidad con el consenso social, puesto que el diccionario se hace sobre el lenguaje de una sociedad o bien proponiendo una definición convencional.

Esta definición inicial sería objeto de una crítica ontológica a fin de llegar a una definición científica, pero ya hemos dicho que no existe ningún rasgo específicamente literario que señale límites precisos entre obras literarias y no literarias. Los criterios formales se refieren necesariamente al discurso lingüístico o a la distribución sintáctica, pero no son suficientes, porque nunca son específicos; desde hace unos años, y como reacción frente a los formalismos que, en demanda de una objetividad estricta, analizaron hechos de forma, se insiste en que el rasgo más decisivo de la literatura es el temático, la ficcionalidad [Pavel, 1986], pero en esto coincide con el cine, el novelón no literario, las series televisivas y hasta con los programas electorales. Tampoco es aceptable la definición de la literatura hecha por Ohmann señalando como rasgo específico la falta de fuerza ilocutiva de la obra literaria. No parece que sea posible, de momento, sobrepasar la intuición o la convencionalidad como principios de la investigación literaria.

Una vez que se señalan los límites concretos del estudio, se inician las descripciones partiendo de los géneros (la novela, la lírica, el teatro) y señalando acaso unos límites cronológicos (la novela del XIX, el teatro del Siglo de Oro español, etc.) y se inicia la investigación científica siguiendo el método empírico, que, según mostró Dilthey, es válido para el nivel explicativo en las ciencias culturales igual que en las naturales. Y, por último, es necesario un paso más, el de la comprensión, que se hará desde la perspectiva metodológica elegida.

Actualmente, las propuestas más frecuentes suelen olvidar al autor y el momento creacional y suelen situarse del lado del lector para comprender la obra por las relaciones y los efectos que produce en la sociedad, pero siguen haciéndose los análisis empíricos desde la perspectiva de «la obra en sí», porque no hay otra alternativa.

BIBLIOGRAFÍA

BLACK, M., 1962, *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy,* Ithaca, Cornell U.P. (Trad. esp., *Modelos y metáforas,* Tecnos, Madrid, 1966.)

BOBES, M. C., 1973, *La semiótica como teoría lingüística,* Madrid, Gredos.

— 1992, *La semiología,* Madrid, Síntesis.

BOCHENSKI, I. M., 1962, *Los métodos actuales del pensamiento,* Madrid, Rialp, 38.ª ed.

CARNAP, A., 1934, *Logische Syntax der Sprache,* Viena. (La edición inglesa, *The logical Syntax of Language,* es más completa; se editó en 1937 y se reimprimió varias veces. Manejamos la reimpresión de 1971, Londres, Routledge and Kegan.)

— 1947, *Meaning and Necessity. A Study in Semantics and Modal Logic,* Chicago U.P. (2.ª ed., 1956).

CASSIRER, E., 1971, *Philosophie der symbolischen Formen,* Berlín, 1923-29. (Trad. esp., *Filosofía de las formas simbólicas,* 3 vols.: 1. *El lenguaje,* 1971; 2. *El pensamiento mítico,* 1972; 3. *Fenomenología del reconocimiento,* 1976, México, FCE.)

— 1948-1957, *El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencia modernas,* 4 vols., México, FCE (entre 1906 y 1957, 1.ª edición alemana).

— 1972, *Las ciencias de la cultura,* México, FCE (3.ª reimpresión).

DILTHEY, W., 1978, *Obras completas,* México, FCE (cita del tomo VI: *Psicología y teoría del conocimiento*).

DOLEŽEL, L., 1990, *Occidental Poetics. Tradition and Progress,* Lincoln-Londres, Nebraska U.P. (Simultánea es la versión italiana, *Poetica occidentale. Tradizione e progreso,* Turín, Einaudi, 1990, por la que citamos.)

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., 1981, «Literatura y actos de lenguaje», *Anuario de Letras,* UNAM, XIX, págs. 89-132.

ECO, U., 1972, *La estructura ausente (Introducción a la semiótica),* Barcelona, Lumen.

FEYERABEND, P. K., 1970, *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge,* Minnesota U.P. (Trad. esp., *Contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento,* Barcelona, Ariel, 1974.)

FICHTE, J. G., 1797, *Wissenschaftlehre.* (Corrige bastante la obra del mismo título de 1794, y sobre ella se hace la traducción española, *Primera y segunda introducción a la Teoría de la Ciencia,* Madrid, Sarpe, 1984; también en Tecnos, 1987, seguida de *Ensayo de una nueva exposición de la doctrina de la ciencia.*)

FOUCAULT, M., 1967, *Les mots et les choses,* París, Gallimard. (Trad. esp., *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas,* México, Frost, 1968.)

FREGE, G., 1971, *Estudios sobre semántica,* Barcelona, Ariel.

— 1974, *Escritos lógico-semánticos,* Madrid, Tecnos.

FRYE, N., 1971, *The Critical Path,* Bloomington, IUP. (Trad. esp., *El camino crítico,* Madrid, Taurus, 1986.)

GARCÍA BERRIO, A., 1989, *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético,* Madrid, Cátedra.

HANSON, N. R., 1958, *Patterns of Discovery. An Inquiry into the Conceptual Foundations of Science,* Cambridge, CUP. (Trad. esp., *Patrones de descubrimiento. Investigación de las bases conceptuales de la ciencia,* en un volumen con *Observación y explicación: guía de la filosofía de la ciencia,* Madrid, Alianza, 1977.)

HUSSERL, E., 1901-2, *Logische Untersuchungen.* (Trad. esp., *Investigaciones lógicas,* 4 vols., Madrid, Revista de Occidente, 1950.)

INGARDEN, R., 1931, *Das Literarische Kunstwerk.* (Trad. portuguesa, *A obra de Arte Literária,* Lisboa, Fundaçao Calouste Gulbenkian, 1973.)

KOLAKOWSKI, L., 1966, *Die Philosophie des Positivismus,* Warszawa, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe. (Trad. esp., *La filosofía positivista. Ciencia y filosofía,* Madrid, Cátedra, 1979.)

KUHN, T. S., 1962, *The Structure of Scientific Revolutions,* Chicago. (La segunda edición se publicó con un «Postscript» en 1970 y sobre ésta se hizo la traducción española, *La estructura de las revoluciones científicas,* México, FCE, 1977, por la que citamos.)

LAKATOS, I., 1974, *Historia de la ciencia y sus reconstrucciones racionales,* Madrid, Tecnos.

LÉVI-STRAUSS, C., 1958, *Anthropologie Structurale,* París, Plon. (Trad. esp., *Antropología cultural,* Buenos Aires, Eudeba, 1968.)

MARTÍNEZ BONATI, F., 1981, *Fictive Discourse and the Structures of Literature. A Phenomenological Approach,* Ithaca/Londres, Cornell UP.

MAYORAL, J. A. (comp.), 1987, *Pragmática de la comunicación literaria,* Madrid, Arco.

MORRIS, Ch., 1946, *Signs, Language and Behavior,* Nueva York, Prentice Hall. (Trad. esp., *Signos, lenguaje y conducta,* Buenos Aires, Losada, 1962.)

MUGUERZA, J., 1971, «Nuevas perspectivas en la filosofía contemporánea de la ciencia», *Teorema,* 3, Valencia, Universidad, págs. 25-60.

OGDEN, C. K., y RICHARDS, I. A., 1923, *The Meaning of Meaning,* Londres, Routledge and Kegan. (Versión española, *El significado del significado,* Buenos Aires, Paidós, 1954.)

PAVEL, T., 1986, *Fictional Worlds,* Cambridge, Mass. Harvard UP.

POPPER, K., 1935, *The Logic of Scientific Discovery,* Londres, Hutchinson and Co., 1959. (Trad. esp., *Lógica de la investigación científica,* Madrid, Tecnos, 1971.)

— 1972, *Conocimiento objetivo. Un enfoque evolucionista,* Madrid, Tecnos.

POZUELO, J. M., 1988, *Del Formalismo a la Neorretórica,* Madrid, Taurus.

PRATT, M. L., 1977, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse,* Bloomington, Indiana UP.

REICHENBACH, H., 1965, *Moderna filosofía de la ciencia. (Ensayos escogidos),* Madrid, Tecnos.

RICKERT, H., 1899, *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft.* (Trad. esp., *Ciencia cultural y ciencia natural,* Madrid, Espasa Calpe, 1943.)

ROTH, G., 1975, *Neurobiologische Grundlagen des Lernens und des Gedächtmisses,* Padeborn, Forschungs- und Entwicklungs- zentrum für Lehrand Lernverfahren.

SCHLIEBEN-LANGE, B., 1975, *Linguistische Pragmatik,* Sttutgart, Kohlhammer. (Trad. esp., *Pragmática lingüística,* Madrid, Gredos, 1987.)

SCHMIDT, S. J., 1980, *Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft.* Band 1. *Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur.* (Trad. esp., *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura,* Madrid, Taurus, 1990.)

SEARLE, J. R., 1969, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language,* Cambridge, CUP. (Trad. esp., *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje,* Madrid, Cátedra.)

— 1977, «Actos de habla indirectos», *Teorema,* VII, 1, Valencia, Universidad, págs. 23-53.

SHAPERE, D., 1984, «Meaning and Scientific Change», cap. V, en *Reason and the Search for Knowledge,* Reidel. [Trad. esp. en F. Suppe (ed)., *La estructura de las teorías científicas,* Madrid, Ed. Nacional, 1974.]

TARSKI, A., 1956, *Logic, Semantics, Metamathematics. Papers from 1923 to 1948,* Oxford, Clarendon Press.

— 1968, *Introducción a la lógica y a la metodología de las ciencias deductivas,* Madrid, Espasa-Calpe.

TATARKIEWICZ, W., 1976, *Historia de seis ideas,* Madrid, Tecnos, 2.ª ed., 1990.

—1987, *Historia de la estética,* 3 vols., Madrid, Akal.

TODOROV, T., 1984, «Sobre el conocimiento semiótico», en Garrido Gallardo, M. A. (ed.), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos. Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983,* vol. I, págs. 73-87.

VILLANUEVA, D., 1991, *El polen de ideas. Teoría. Crítica. Historia y literatura comparada,* Barcelona, PPU.

— 1992, *Teorías del realismo literario,* Madrid, Instituto de España/Espasa-Calpe.

WINDELBAND, W., 1949, *Figuras y problemas de la filosofía y su historia,* Buenos Aires, Rueda.

WITTGENSTEIN, L., 1919, *Tractatus logico-philosophicus* (la edición inglesa de 1922, con prólogo de B. Russell, se considera generalmente primera edición), ed. bilingüe, Madrid, Alianza, 1957.

YLLERA, A., 1979, *Estilística, poética y semiótica literaria,* Madrid, Alianza (2.ª ed., 1984).

II. FILOLOGÍA Y CIENCIA DE LA LITERATURA

RICARDO SENABRE
Universidad de Salamanca

1. LOS ESTUDIOS LITERARIOS

El estudio de la literatura debe su eclosión y su desarrollo a dos factores esenciales: la introducción de la historia literaria entre las materias de enseñanza y el florecimiento de la investigación científica con el auge del positivismo. Ambos hechos se consolidan a lo largo del siglo XIX, y no es casual que los diversos métodos de acercamiento a la obra literaria se hayan multiplicado desde entonces. No es que antes no existieran estudios encaminados a examinar, interpretar y valorar los textos, pero se apoyaban en el propio gusto del comentarista o se limitaban a ilustrar el texto con anotaciones acerca de sus precedentes y modelos, a la manera de los humanistas del Renacimiento. La preocupación por crear disciplinas específicas y métodos adecuados para el estudio de las obras literarias llevó desde muy pronto a concebir la posibilidad de crear una «ciencia de la literatura» con la misma jerarquía que cualquier ciencia experimental. De hecho, el primer gran exponente de esta aspiración lo constituye un libro de Ernst Elster aparecido en 1897 con un título rotundo e inequívoco: *Prinzipien des Literaturwissenschaft*. La prolongación madura de esta tendencia llegará hasta 1930 con la compilación que Ermatinger tituló *Filosofía de la ciencia literaria* y que, como se desprende del enunciado, daba por supuesta la existencia de una ciencia de la literatura.

Pero ya antes habían surgido las discrepancias, fundadas sobre todo en la idea de que una ciencia sólo podía serlo si se asemejaba al modelo de las ciencias positivas y poseía requisitos imprescindibles, como el de la verificabilidad. Se puede establecer la temperatura de ebullición del agua, o el principio de Arquímedes, o aseverar que las ballenas son mamíferos porque todos ellos son hechos comprobables. En cambio, no puede afirmarse lo mismo acerca de la calidad estética de la *Odisea* o del sentido último del *Quijote*. Podemos acumular conjeturas diferentes —más o menos fundadas—, pero su misma diversidad nace del hecho de que no son verificables, sino que, en último término, dependen de la subjetividad del estudioso. Ideas de esta naturaleza continúan repitiéndose hoy a menudo, con notorio desconocimiento de logros conceptuales de tanta importancia como la distinción entre ciencias naturales y ciencias culturales establecida por Heinrich Rickert y presente en la *Introducción a las ciencias del espíritu* de W. Dilthey: las ciencias naturales buscan descubrir conceptos de alcance universal trasponiendo los hechos a magnitudes matemáticas y cuantitativas, prescindiendo de las diferencias cualitativas, mientras que las ciencias culturales pretenden ahondar en esas diferencias cualitativas, que son precisamente lo característico y valioso. A los razonamientos de Rickert, de Cysarz, de Ermatinger y de otros representantes ilustres de la *Literaturwissenschaft* centroeuropea, cabría añadir ciertas consideraciones que muestran el funcionamiento dispar de unas y otras ciencias. En las llamadas naturales —o experimentales, o positivas—, un descubrimiento, una teoría nueva puede anular las anteriores y dejarlas redu-

cidas a nuevos datos históricos. Las teorías de Einstein y la Física cuántica, por ejemplo, invalidaron por completo la Física newtoniana y la convirtieron en algo inoperante. En cambio, en las ciencias culturales cada aportación se suma a las anteriores, que no pierden su vigencia ni quedan anuladas, del mismo modo que la existencia de un Dante no invalida la de un Homero, ni la obra de Goya anula la de El Bosco. Todo se integra en una corriente sin fin, porque las formas artísticas y literarias se nutren esencialmente de arte y de literatura, del vasto depósito de la tradición en que se asientan.

En los últimos decenios, la defensa de las «ciencias del espíritu» se ha visto reforzada por las aportaciones de Georg Gadamer, cuya obra *Verdad y método* [*Wahrheit und Methode*, 1965] ha tenido una extraordinaria repercusión en el campo de la teoría literaria. Gadamer defiende que el subjetivismo, la denostada «intuición» que se considera contraria a cualquier método de estudio pretendidamente científico, es algo propio de las ciencias del espíritu, puesto que lo característico de ellas es la naturaleza singularísima de su objeto, que es algo de lo que participa el mismo sujeto que indaga. La reacción intuitiva del observador no es, por tanto, un factor desdeñable. Más aún: puede servir como punto de partida para buscar racionalmente sus motivaciones en el texto que la ha provocado.

2. CRÍTICA LITERARIA, HISTORIA Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Crítica, historia y teoría son tres modalidades diferentes de aproximación al objeto literario. Conviene deslindarlas adecuadamente, aunque sin perder de vista que en la práctica puede haber mezclas e interferencias entre ellas. La crítica es un ejercicio intelectual de carácter analítico que se aplica a una obra literaria determinada o a un conjunto cerrado de obras (la totalidad de la producción de un autor, por ejemplo, o bien un grupo de textos que posean algún rasgo común de índole temática o formal). Crítica es siempre análisis. Se trata de estudiar los mecanismos en virtud de los cuales un discurso adquiere carácter artístico, sin olvidar que la prueba más segura de este carácter reside en la coherencia de todos los componentes de la obra.

Naturalmente, en el acercamiento crítico existen diversos grados. El nivel más elemental es el que se ciñe a la mera *impresión* del lector, a su reacción placentera o de disgusto frente a la obra. La inmensa mayoría de los lectores no pasa de ese estadio elemental, que puede considerarse todavía precrítico. Pero hay una segunda fase en que la lectura va acompañada por ciertos conocimientos técnicos que permiten al sujeto percibir particularidades del texto y acaso preguntarse por ellas: métrica, figuras retóricas, procedimientos constructivos y, en general, artificios que apunten hacia el carácter «anómalo» del texto y su configuración como discurso artístico. Es también posible en este nivel exegético relacionar aspectos formales o determinados motivos de la obra con los de otras lecturas diferentes que ahora rebotan en la memoria. El escalón superior de la crítica se encuentra más allá de esta modalidad y no se detiene en el inventario y análisis de recursos, sino que trata de indagar en el sentido de la obra, que no equivale a la suma de los significados de las palabras que la componen y cuya índole es objeto de consideraciones diversas. En la moderna hermenéutica literaria, nacida en buena parte como una extensión de la filosofía y de la teología con el propósito de fijar una interpretación canónica de los textos literarios, hay dos direcciones claramente contrapuestas: la de quienes piensan, en la línea de Dilthey, que la obra tiene un sentido único que es preciso elucidar reconstruyendo el proceso de creación, y, en el lado opuesto, la postura de los seguidores de Gadamer —y, en último término, de Nietzsche—, según la cual no hay una interpretación única, sino que se deriva de cada lectura. La renuncia al sentido único conduce a una actitud relativista en

cuyo extremo se hallan los defensores de la «desconstrucción», cuyos excesos han esterilizado un sector de la crítica contemporánea.

Sea cual fuere la corriente a la que el crítico se adhiera tropezará con el espinoso problema de la valoración. En muy diversas ocasiones, algunos teóricos de la más pura ortodoxia crítica han alertado acerca del riesgo de que la crítica exceda de los límites de su función analítica e interpretativa y acabe por introducir juicios de valor. Es cierto que tales valoraciones son impertinentes y que no forman parte propiamente dicha del menester crítico. Pero si es posible evitar que figuren en primer plano como si fueran el propósito esencial y la razón de ser de la crítica, parece difícil evitar por completo que asomen veladamente a través de los análisis. En cualquier caso, la existencia de juicios de valor es algo secundario si se hallan presentes, por encima de ellos, los requisitos exigibles al rigor del ejercicio crítico. Pero, además, hay dos campos de actuación de la crítica. Por un lado, se encuentra la que con frecuencia ha sido llamada —es de suponer que sin asomo de elogio— «crítica académica» o «crítica universitaria», sin duda por ser este medio su hábitat natural. Esta crítica suele ejercerse sobre textos del pasado y pocas veces adopta posturas valorativas. No tendría sentido emitir juicios de valor acerca de Cervantes en una monografía dedicada a estudiar su técnica novelesca, por ejemplo. En cambio, existe otra crítica cuya función primordial es informar con brevedad de las obras nuevas que se publican. Es la llamada «crítica pública» o «crítica militante» —denominaciones a las que cabría preferir otra más exacta, como «crítica inmediata»—, que tiene su vehículo en revistas y periódicos y que va dirigida a un público más amplio que el de la monografía; un público que necesita información para abrirse paso en el inmenso caudal de las novedades editoriales, orientación para elegir, puesto que es imposible abarcarlo todo. Esta crítica, además de informar y de analizar someramente, *debe* valorar —claro está que con argumentos y justificaciones—, porque, de lo contrario, perdería buena parte de su razón de ser. Si se tienen en cuenta las dos modalidades de crítica sucintamente delineadas —la «mediata» o académica y la «inmediata» o informativa—, es fácil comprender que lanzar anatemas a diestro y siniestro contra los juicios de valor equivale a no tener en cuenta una parte de la realidad.

Otro de los escollos de la crítica radica en la inexistencia de criterios fijos para interpretar o enjuiciar una obra. En literatura, como en cualquier dominio artístico, no existe un decálogo con el que confrontar las obras concretas para medir su adecuación o su desvío de la norma y valorar en consecuencia. La historia registra varias tentativas de crear ese decálogo. Las diversas manifestaciones del clasicismo en la literatura europea erigieron como patrón ideal un modelo de obra nacido de las teorías aristotélicas —o de las teorías de los comentaristas de Aristóteles en el Renacimiento—, de tal modo que el grado de coincidencia con las líneas maestras del modelo servía para calibrar la calidad de la obra. Pero pronto llegaron los vientos de la estética romántica proclamando precisamente lo contrario: que la originalidad reside en la singularidad, en la insumisión a normas preestablecidas, en la búsqueda de lo inesperado. El historicismo positivista del siglo XIX adoptó igualmente otro sutil decálogo de normas para juzgar la obra literaria. Su base no era ya Aristóteles, sino la convicción de que la obra es siempre un «reflejo», un trasunto de la realidad —biográfica, social, histórica— y que la reproduce, aunque con caracteres artísticos. Así, la mayor o menor fidelidad al objeto real que la obra refleja se convierte en un factor valorativo. Téngase en cuenta que esta idea acerca de la literatura como «reflejo», como trasposición de una realidad —y, en consecuencia, la concepción del texto como documento—, late en el fondo de muchas corrientes críticas que confrontan siempre la obra con un determinado entorno real, sea históri-

co —el historicismo puro—, social y económico —marxismo— o psicológico —crítica psicoanalítica—, junto con variantes menos desarrolladas.

La inexistencia de una tabla de valores estéticos ha inducido también con frecuencia a rellenar este hueco situando en él un decálogo moral, aproximando así dos ámbitos dispares entre los que no existe relación alguna. Desde Kant, al menos, se ha aceptado la absoluta independencia entre arte y moral, aunque de vez en cuando, y sobre todo en ciertas situaciones históricas, surjan voces que presuponen lo contrario. En primer lugar, tachar una obra de «moral» o de «inmoral» —teniendo en cuenta, por otra parte, que no hay una moral única y universal— es aplicarle una calificación que nada tiene que ver con su índole literaria y que, en último extremo, sólo podría imputarse a un componente de la obra. En segundo lugar —y aquí el desajuste se convierte en criterio aberrante—, de ahí a considerar que «moral» o «inmoral» son los únicos criterios válidos sólo hay un paso. De este modo, las valoraciones morales suplantan a las puramente estéticas. En más de una ocasión se han compuesto inventarios en los que obras y escritores son juzgados a través de un prisma exclusivamente moral. Pero si la moralidad equivaliese a calidad estética —y a la inversa— sería preciso reescribir la historia de la literatura. Obras tan mediocres como devotas, que hoy apenas ocupan unas líneas de un grueso volumen de historia literaria —o ni siquiera llegan a figurar en él—, pasarían a tener más importancia que otras consideradas unánimemente hitos fundamentales de la literatura europea. Con criterios de esta naturaleza se han valorado las novelas del P. Coloma por encima de las coetáneas de Galdós.

La crítica literaria, sean cuales fueren sus modalidades, se aplica, por consiguiente, a analizar los mecanismos constructivos de una obra o de un conjunto concreto de obras. La teoría literaria, en cambio, se mueve por intereses distintos, aunque en un campo similar. La teoría trata de indagar en la índole de los rasgos constantes, comunes a muchas obras, analizables como factores de lo que se ha llamado *literariedad*. Un ejemplo aclarará la distinción. Si un investigador estudia la obra poética de Federico García Lorca será inevitable que dedique una parte de su trabajo al análisis de la metáfora en el poeta granadino: formas metafóricas, evolución de su uso, valores imaginativos, etc. Este capítulo —al que se unirán otros dedicados a aspectos diferentes de la producción lorquiana— es un componente más de un estudio crítico. En cambio, si alguien decide estudiar la naturaleza de la metáfora como tropo, como artificio verbal, con un planteamiento no circunscrito a su uso en un autor determinado, plantea un estudio de teoría literaria. De modo análogo, un estudio de los recursos constructivos del *Quijote* —enfoque característico de un análisis crítico— tendrá que contar con el juego de los diversos «narradores» de la historia. Pero, al margen de Cervantes, se puede plantear un estudio genérico —y se ha hecho en varias ocasiones— acerca de las diferentes modalidades del narrador en el género novelesco. Sería una investigación incluida en el terreno de la teoría literaria.

La historia literaria es algo diferente. La historia ordena los materiales que la crítica le proporciona —análisis, juicios, relaciones o dependencias de unas obras con respecto a otras, jerarquías estéticas— y los coloca en una secuencia temporal. Organiza, pues, en series cronológicas los datos disponibles y los inserta en los cauces más amplios de la historia cultural y política en que se integran. El planteamiento clásico tiende a concebir la historia literaria como una parte de la historia general de un país, y sitúa los hechos literarios junto a los sociales o políticos para facilitar la observación de sus relaciones, de su correspondencia o de sus posibles desajustes.

Como construcción, la historia literaria alcanzó su máximo desarrollo en el último tercio del siglo XIX y en los años iniciales del XX.

Era un producto de estirpe romántica, aspiración y con frecuencia remate de toda una vida de laboriosidad erudita —De Sanctis, Lanson, Menéndez Pelayo, Figueiredo— que, además, buscaba en la reconstrucción de la historia literaria la esencia de una especie de carácter nacional que la literatura recogía con fidelidad por medio de sus diversas manifestaciones. Acaso el más característico de los autores citados sea Francesco de Sanctis, cuya *Historia de la literatura italiana* se constituye, en efecto, sobre la idea nuclear de la existencia de un «espíritu nacional» que se realiza de manera distinta en cada una de las producciones culturales, artísticas, políticas, literarias y sociales. El esfuerzo por mostrar la convergencia de los fenómenos puramente históricos y los hechos artísticos y literarios logra superar el riesgo de hacer a unos dependientes de otros. Más tarde, otras corrientes teóricas no lograron captar este delicado equilibrio y se precipitaron en un tosco historicismo.

En nuestros días, las nuevas orientaciones de la historiografía han asestado un golpe mortal a la historia literaria de estirpe decimonónica. La historia de la literatura continúa siendo materia de enseñanza, y esta circunstancia mantiene un mercado de manuales y obras de consulta que nada tienen que ver con aquellos panoramas gigantescos de síntesis histórica. Las historias literarias clásicas han dejado paso a enciclopedias y diccionarios, obras colectivas encaminadas, más que a la lectura, a la consulta de datos concretos y, por lo general, sin criterio unificador ni idea directriz que proporcionen un sentido al conjunto. El único valor es la pura información, el acopio de datos, la construcción yuxtapuesta, inevitablemente fragmentada e inorgánica, frente a lo que antaño fue objeto de una visión unitaria que buscó siempre, a través de los hechos estudiados, un nexo que mostrara su incontrovertible relación. El hecho de que la publicación de estos compendios colectivos se deba casi siempre a la iniciativa de los editores y no de los autores resulta sumamente significativo.

3. POÉTICA Y RETÓRICA

El término «poética» para designar la teoría literaria procede del tratado homónimo de Aristóteles, donde por vez primera se establecen algunos principios básicos sobre los que ha gravitado la reflexión teórica posterior. Allí aparece el concepto de «mimesis» como punto de partida de toda construcción artística; se esboza una clasificación de los géneros literarios y se analizan los rasgos fundamentales del teatro y de la epopeya; se atiende al efecto de la obra en su recepción (teoría de la *catarsis)* y se plantea el problema esencial de la diferencia entre verdad y verosimilitud. Se trata en todos los casos de cuestiones fundamentales, y el enfoque aristotélico ha continuado en buena medida nutriendo la teoría literaria hasta nuestros días. En el presente siglo, además, ha recibido el impulso vivificador de la corriente formalista rusa, así como del *New Criticism* norteamericano, surgido en torno al grupo neoaristotélico de Chicago. Todos ellos encontraron en la *Poética* de Aristóteles, en efecto, ideas estimulantes que permitían desarrollos y orientaciones de signo renovador. Incluso los estructuralistas parecían acogerse al lejano magisterio del filósofo griego al destacar la importancia que Aristóteles concede a la unión indisoluble de todos los elementos que integran la obra literaria.

Por lo que se refiere a la retórica, fue desde su nacimiento —en el siglo V a. de C.— una técnica aplicable a la producción de discursos con propósito suasorio. La tradición establece cinco partes en la retórica, cada una con su ámbito perfectamente delimitado: la *inventio* o búsqueda de los asuntos e ideas que servirán de base a la argumentación y que se apoya en *exempla* y en *loci communes* (los *topoi* cuyo estudio ha revitalizado en nuestro siglo E. R. Curtius y que recorren toda la historia literaria); la *dispositio* u ordenación de los materiales de acuerdo con la finalidad perseguida, que atiende tanto a los contenidos *(res)* como a su traducción mediante palabras *(verba)* y que escalona el discurso en cuatro fases *(exor-*

dio, narratio, confirmatio y *peroratio)*; se halla en tercer lugar la *elocutio*, que afecta a la elección de las palabras y de las figuras, de las que se hizo un inventario tan detallado que a menudo se ha identificado la retórica con este repertorio de artificios verbales. Las otras dos partes de la retórica han tenido un desarrollo menor. La *memoria* y la *actio* son, sin embargo, aplicables a la representación teatral, al análisis del género dramático como ejecución del texto con ayuda de la voz, los movimientos y la presencia física de los actores.

La sutil transformación de la retórica y de su planteamiento originario ha sido agudamente expuesta por T. Todorov. Al principio, la retórica tuvo como objetivo la palabra con finalidad suasoria. La sustitución de los regímenes políticos de libertad por un modelo de Estado fuerte y autoritario redujo la importancia de la *inventio*, y la retórica pasó a ocuparse de la palabra misma y elevó lo que había sido un medio —la belleza de la forma— a objetivo fundamental. La forma adquiere progresivamente una sustantividad de la que antes había carecido. La conjunción de *res* y *verba* para lograr eficacia suasoria se debilita, suplantada por la dualidad entre forma y contenido, lo que facilita el incremento del papel de la *elocutio*, desvinculada ya con frecuencia de los demás factores retóricos. Esto abre el camino a una actitud de «jouissance du langage en tant que tel», que alcanzará su culminación con el racionalismo del siglo XVIII y su distinción entre discursos estéticos y discursos prácticos en los que los elementos retóricos son una rémora. Con estos supuestos se entiende el embotamiento de la retórica, su muerte como objeto de investigación, su reducción a un repertorio cerrado de artificios. Pero es a partir de esta situación como se ha producido un intento de revitalizar la antigua disciplina por parte de ciertos estudiosos contemporáneos —I. A. Richards, Jakobson, Barthes, Genette, el grupo μ, entre otros— y de apurar algunos desarrollos posibles de sus premisas originarias. La neorretórica es en nuestros días una pujante corriente de la teoría literaria.

4. LA FILOLOGÍA

El estudio de la obra literaria puede hacer hincapié en las relaciones entre mensaje y emisor —crítica biográfica, crítica psicoanalítica, modalidades de la crítica historicista—, o bien en los vínculos entre mensaje y receptor —hermenéutica, teoría de la recepción—, pero también puede limitarse al mensaje como tal independientemente de su producción y de su acogida, como sucede con las corrientes estructuralistas y los enfoques del formalismo, que practican el estudio de «la obra en sí». Ahora bien: esa obra es un mensaje cuyo proceso de transmisión puede ser complejísimo. Nada tiene de particular que se encuentre expuesto a «ruidos», a alteraciones que lo deformen e impidan su adecuada recepción. La teoría de la información ha analizado con minuciosidad de qué modo actúan esos «ruidos» perturbadores, y todo ello es aplicable a los textos literarios. Así, por ejemplo, para un lector sin formación cultural adecuada puede constituir un «ruido» que dificulte la comprensión la súbita aparición en el texto de una recóndita alusión mitológica, o el uso de formas lingüísticas desusadas, pertenecientes a una sincronía distinta. Pero aquí no nos referimos a ese tipo de alteraciones —operantes siempre en el acto de leer—, sino al hecho de que el texto, al pasar por ciertas inevitables manipulaciones desde que sale de manos del autor hasta que llega al destinatario, puede sufrir cambios ajenos a la voluntad de quien lo creó. Por múltiples razones, que van desde los simples errores de copia o a las erratas de imprenta hasta las alteraciones y cambios impuestos por los editores o por algún tipo de censura, una gran cantidad de textos del pasado, e incluso de nuestros días, no llegan a los receptores manteniendo exactamente la forma que el autor les dio. Esta sucinta caracterización de los desvíos del texto no se refiere únicamente a los mensajes concebidos desde el comienzo para su lectura. Aquellos que alcanzan su fijación escrita después de un largo proceso de transmisión oral

corren peligros de deformación aún mayores, y bastará para advertirlo recordar las infinitas versiones en que nos han llegado coplas populares, refranes e incluso obras extensas, como los romances viejos y todas las formas de tradición oral. La filología nació para restaurar los textos desfigurados durante el proceso de transmisión. Se trataba, pues, de eliminar todas aquellas interferencias, cambios o errores que hubieran modificado el mensaje, conculcando de este modo la voluntad del autor y el principio de la inalterabilidad de la obra.

Resulta innecesario subrayar la importancia de una tarea encaminada a preservar el texto de alteraciones y desvíos, porque la obra será leída, interpretada y valorada de acuerdo con el texto en que se conserve; pasará a la historia de la literatura y ofrecerá documentación sobre palabras y construcciones a los historiadores de la lengua. No es difícil, por tanto, hacerse cargo de las razones de toda índole que aconsejan preservar la integridad de la obra. Devolver al texto lo que le corresponde eliminando intromisiones ajenas supone, además, restablecer su exacta pertenencia a una época, a una serie literaria, a unos usos lingüísticos, a unas determinadas convenciones estéticas; situarlo —en suma— en el entorno en que cobró vida. Por eso el filólogo debe a menudo transmigrar a otro tiempo y otra cultura. La filología no es una simple técnica de reconstrucción; requiere un conocimiento profundo de los factores lingüísticos y de la tradición histórica y cultural en que se asientan los textos. Y, además, unos métodos de trabajo que eliminen, en la medida de lo posible, las apreciaciones subjetivas o las preferencias basadas en el gusto personal en el momento de elegir unas lecturas frente a otras.

5. ASPECTOS DEL QUEHACER FILOLÓGICO

Desde sus primeros momentos —con el auge del Humanismo renacentista—, los brotes iniciales de una filología incipiente, a veces calificada de «precientífica», establecieron ya un campo de actuación variado. No se trataba únicamente de podar las deturpaciones del texto devolviéndole su forma primitiva, sino también de aclararlo, para facilitar su lectura y su valoración, con notas lingüísticas, literarias o, en general, culturales. La filología incorporaba así elementos de lo que hoy consideraríamos crítica literaria, y también observaciones propias de la historia e incluso de la *teoría de la literatura*. Cuando se revisan, por ejemplo, las ediciones de la poesía de Garcilaso que llevaron a cabo El Brocense (1574) y Fernando de Herrera (1580), puede comprobarse cómo en ambos casos hay propuestas para enmendar errores del texto, rastreo de modelos temáticos o expresivos en la poesía anterior, aclaración de alusiones que pueden resultar oscuras, valoraciones estéticas e incluso disertaciones acerca del amor o de la forma estrófica del soneto, que hoy se considerarían impertinentes en un trabajo estrictamente filológico. Por lo que se refiere al restablecimiento de la integridad del texto, la filología primeriza se basó fundamentalmente en la intuición. Sólo mucho más tarde, merced al sistema conjetural elaborado por Karl Lachmann en el siglo XIX —creado, sobre todo, para aplicarlo a textos bíblicos y grecolatinos—, pudo contarse con un conjunto de reglas que permitiera evitar la deriva o, simplemente, el hábito de enmendar los textos sin más fundamento que el puro capricho.

En nuestro siglo, las corrientes de mayor empuje han ensanchado los horizontes de la filología y, sin renunciar al quehacer básico de la depuración de los textos, entienden como tareas filológicas el estudio de sus circunstancias culturales e históricas y la interpretación de las obras. Frente a los límites estrictos de la filología de reconstrucción se alzan los postulados de una filología hermenéutica que no tiene por qué ser incompatible con el planteamiento tradicional. En rigor, no es posible reconstruir con seguridad un texto sin comprenderlo adecuadamente y sin cali-

brar lo que significó en el momento de su aparición en una sociedad, y estos factores entran de lleno en la vía de la interpretación. Por otra parte, cada uno de los pasos de una reconstrucción plantea interrogantes y dilemas que es preciso resolver, pero que, además, obligan a tener en cuenta múltiples cuestiones de la obra que tal vez en un primer momento habían parecido secundarias o incluso ajenas a las exigencias del restablecimiento del texto.

6. EL ANÁLISIS DE VARIANTES

Imaginemos, por ejemplo, el caso —muy frecuente— de un texto que se nos presenta en dos versiones distintas, pero nos consta que una de ellas es la definitiva y, por tanto, la que debe ser editada. Aun así, resulta casi forzoso preguntarse por las razones que impulsaron al autor a modificar y rehacer la obra, muy en especial si ambas versiones fueron publicadas en momentos diferentes. Esto equivale a interpretar las preferencias del escritor y su evolución, o bien a reconstruir el proceso de gestación del texto; a indagar, en suma, en el *usus scribendi* del autor. Por eso el análisis de variantes —desechadas o no— forma parte del quehacer filológico, ya que ayuda a conocer mejor la obra al rastrear las fases de su composición. Tomemos un ejemplo simplicísimo. Un poema de Antonio Machado, cuya forma definitiva apareció en *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1907), se había publicado el año anterior en la revista *Ateneo,* aunque con pequeñas diferencias. Se reproduce a continuación el texto, de acuerdo con la versión canónica de 1907, pero señalando al margen las variantes de la versión primitiva:

Una tarde parda y fría	
de invierno. Los colegiales	
estudian. Monotonía	*aprenden.*
de lluvia tras los cristales.	*de la lluvia en los cristales.*
Es la clase. En un cartel	
se representa Caín	
fugitivo, y muerto Abel	
junto a una mancha carmín.	
Con timbre sonoro y hueco	
truena el maestro, un anciano	*habla*
mal vestido, enjuto y seco,	
que lleva un libro en la mano.	*que tiene*
Y todo un coro infantil	
va cantando la lección:	
mil veces ciento, cien mil,	
mil veces mil, un millón.	
Una tarde parda y fría	
de invierno. Los colegiales	
estudian. Monotonía	*estudian…*
de la lluvia en los cristales.	*de lluvia tras los cristales.*

En la versión definitiva, la lluvia, que al comienzo está simplemente más allá de los cristales, en el exterior, acaba golpeando «*en* los cristales». Su intensidad ha arreciado durante el transcurso del poema, a lo largo de ese tiempo lírico indeterminado que los versos recurren. Pero aún hay más que decir, porque las variantes de la primera redondilla son solidarias. Existen dos nociones básicas en el poema: la monotonía —con su doble re-

presentación léxica— y el sema 'sonoridad', presente en el «timbre» de la voz del maestro y en la «canción» aparentemente interminable que canta el coro infantil. Estas dos nociones se verán fortalecidas merced a los cambios introducidos en la versión definitiva. La sustitución del primitivo «aprenden» por *estudian* acentúa la inanidad de las acciones y la inutilidad del encierro, porque, en efecto, era más importante subrayar la monotonía de una actividad que mostrar el logro de su objetivo. Dicho de otro modo: «estudian» no implica resultado alguno, mientras que «aprenden» sugería, al menos, que el tedioso encierro conducía a una compensación. En la nueva versión todo es más desolador: la tarea de los niños es inútil —o no se indica que sea útil—, de igual modo que la extraña letanía que recitan es ajena a cualquier procedimiento mnemotécnico para aprender las reglas elementales de la aritmética. Pero la inclusión de «estudian» provoca otros efectos: deja dos segmentos paralelos, entre pausas, de 5+3 sílabas cada uno y con distribución similar:

Los colegiales
estudian. Monotonía
de lluvia.

De este modo, *estudian* y *de lluvia* quedan en posición equivalente y, además, poseen análoga configuración vocálica: e-ú-a. Se crea así un entramado fónico reiterativo que, como toda repetición, apoya rítmicamente la idea de 'monotonía', que en este caso es, como ya se ha dicho, una noción central. Y esta súbita apoyatura fónica no es un hecho aislado en la redondilla: se suma a la que ya existía en «*t*ar*d*e *p*ar*d*a», donde la libertad semántica de la atribución delata que el efecto aliterativo era más importante para el poeta que la exhibición de una rigurosa exactitud en la selección léxica. Otro artificio similar se desarrolla en el cuarto verso, en el que las aliteraciones sucesivas de la nueva versión —tr*as* l*os* cr*is*tal*es*— se asocian imaginativamente al repiqueteo de la lluvia —nuevo elemento fónico que se integra en el texto— con mayor eficacia que en la versión primitiva. Así, las correcciones apuntan hacia varios objetivos a la vez, y su rendimiento es indudable. Un hecho destaca por encima de otros: el plano fónico adquiere una importancia esencial en estos retoques aparentemente simples. El enunciado «habla el maestro» de 1906 se transforma en «truena el maestro», lo que resulta bastante más violento. Por un lado, la justificación podría ser, simplemente, la necesidad de elevar la voz del maestro por encima del «coro infantil», dando así más verosimilitud a la estampa; pero, por otra parte, *tronar* es también 'gritar' y 'reñir', y ofrece la sugerencia complementaria de un maestro amenazador. Además, la selección de *truena* es congruente con un entorno fónico donde aparecen *timbre* y *maestro,* palabras con sílabas de dificultosa articulación a las que finalmente se une la forma *truena,* acentuando así la aspereza y sordidez de la situación evocada, con los niños encerrados que salmodian insólitas letanías bajo un cartel evocador del fratricidio de Caín.

Son tan palpables estos artificios que conviene valorar adecuadamente las palabras que Machado escribió en *Los complementarios:* «Recomiendo no leer nunca mis versos en alta voz. No están hechos para recitarlos, sino para que las palabras creen representaciones». Pero lo cierto es que una lectura cuidadosa en alta voz facilitaría la percepción de estos fenómenos, que de otro modo pueden pasar inadvertidos. En el mismo folio del manuscrito anota el poeta: «Las aliteraciones de que mis versos están llenos son inconscientes; no responden al trivial propósito de producir un efecto musical, que sería, por lo demás, en mi caso siempre negativo». Ahora bien: en el ejemplo que acabamos de examinar, las aliteraciones se producen en la corrección; no son, pues, del todo inconscientes. Sí es preciso estar de acuerdo en que no tienen como propósito el logro de efectos musicales. Esta afirmación, con la que Machado trata de separarse explícitamente del modernismo más trivial,

es justa: las aliteraciones del poema «Una tarde parda y fría» cumplen una función mucho más importante, porque potencian y recalcan los elementos fundamentales de la composición.

A pesar de todo lo anterior conviene advertir que no siempre el análisis de variantes se limita a ilustrar acerca del proceso de elaboración del texto y a mostrar las preferencias expresivas del autor. Puede abrir caminos en problemas espinosos, que afectan a la integridad textual de la obra e incluso a la autoría. Consideraremos someramente, a título de ejemplo, el caso de Fernando de Herrera, que ha dividido a la crítica especializada. Los términos del problema son bien conocidos y bastará recordarlos sucintamente: las obras poéticas que Herrera publicó en vida se reducen a los 91 poemas contenidos en *Algunas obras* (1582), más los trece incluidos en las *Anotaciones* a Garcilaso (1580) y media docena más de composiciones estampadas al frente de textos ajenos. Sin embargo, la edición póstuma —*Versos de Fernando de Herrera* (1619)—, realizada por el pintor Francisco Pacheco, contiene 365 poemas, entre ellos todos los de la primera edición, menos tres. Ahora bien: la mayoría de los poemas de la edición príncipe (H) que se recogen en la de Pacheco (P) aparecen con numerosas alteraciones, y, en muchos casos, con cambios profundos. Puesto que la versión H recoge fielmente la forma que el poeta —que vigiló escrupulosamente la impresión— consideraba definitiva en 1582, las variantes que ofrecen los textos de P sólo pueden explicarse mediante tres hipótesis: *a)* Herrera continuó corrigiendo y puliendo los poemas ya publicados, y Pacheco recogió las versiones definitivas; *b)* Pacheco retocó los poemas de Herrera antes de editarlos y a él son imputables las variantes; *c)* Pacheco publicó textos que Herrera no había querido recoger en su propia edición, así como borradores y versiones primitivas de algunos de los poemas que, una vez corregidos y retocados, incluyó Herrera en *Algunas obras*. Diversos investigadores se han sumado a estas posturas, que, en rigor, no son absolutamente divergentes. Así, las hipótesis *a)* y *b)* coinciden en admitir que las versiones de P ofrecen estados de elaboración posteriores a las de H; la diferencia radica en atribuir la última mano a Herrera o a Pacheco. Lo cierto es que el problema, cuya gravedad no es necesario encarecer, no ha encontrado hasta ahora solución satisfactoria para una mayoría de estudiosos, y que el enigma de los textos de Herrera sigue en pie, como un reto difícilmente soslayable, dada la considerable importancia de la obra del poeta sevillano. Es necesario proceder a minuciosos y pacientes cotejos, verso por verso, variante por variante, sin cerrar los ojos a la posibilidad de que acaso no exista una respuesta única, porque las hipótesis expuestas no son por sí mismas forzosamente excluyentes. En cualquier caso, parece aconsejable una buena dosis de empirismo para acompañar la imprescindible relectura de los textos.

Abordemos aquí el examen de un soneto incluido por Herrera en su edición, con las variantes de la versión P:

Temiendo tu valor, tu ardiente espada,	
sublime Carlo, el barbaro Africano,	
i el bravo orror del impetu Otomano	*i el espantoso a todos Otomano*
l'altiva frente umilla quebrantada.	*frente inclina*
Italia en propria sangre sepultada,	
el invencible, el aspero Germano,	
i el osado Frances con iuerte mano	*i del frances osado el pecho ufano*
al yugo la cerviz trae inclinada.	*al yugo rinde la cerviz cansada.*

Alce España los arcos en memoria,
i en colosos a una i otra parte *i en colunas a*
despojos i coronas de vitoria:

Que ya en la tierra i mar no queda parte
que no sea trofeo de tu gloria,
ni le resta mas onra al fiero Marte. *ni resta mas onor al*

Se trata de un soneto dirigido a Carlos V, compuesto probablemente en 1574 o muy poco después —según la plausible conjetura de Coster—, porque fue en ese año cuando se concluyó la Alameda de Sevilla, en uno de cuyos extremos se erigieron dos columnas con las estatuas de Hércules y de Julio César, a las que se alude en el v. 10.

Examinemos las variantes. En el v. 3, *el espantoso a todos Otomano* de P había aparecido en 1582 como el *bravo orror del impetu Otomano.* No hay que olvidar que la composición se propone ensalzar las victorias del Emperador. Para ello, nada mejor que abultar hiperbólicamente la dureza de los adversarios. Pero *espantoso* posee dos acepciones en la lengua de la época y ambas aparecen en diversos poemas de Herrera: 'admirable, asombroso' y 'terrible, que causa espanto'. Cuando el contexto es suficientemente claro para orientar la palabra en un sentido u otro, no existe problema alguno. Pero no ocurría así en este texto, cuya versión P resulta peligrosamente equívoca, ya que el poderío turco puede interpretarse como 'horroroso' o como 'admirable'. Pero incluso si se elimina desde el principio esta posibilidad por considerarla incompatible con el punto de vista de un poeta cristiano y patriótico, el adjetivo *espantoso,* 'horroroso', es demasiado vago, porque no comporta necesariamente connotaciones bélicas y de lo que se trata es de resaltar que el Emperador ha vencido a un enemigo fiero y duro. Y aquí tropezamos con la versión H: *el bravo orror del impetu Otomano.* El sentido conveniente de *espantoso* se mantiene, pero ya sin ambigüedad, en el sustantivo *orror;* y, al mismo tiempo, la belicosidad y la fiereza del enemigo se destacan gracias al adjetivo *bravo* y al sustantivo *impetu.* Es evidente que la versión H resulta muy superior, y parece poco probable que el autor la empobreciese en una revisión que sería la publicada por Pacheco, según la primera de las hipótesis enunciadas antes.

A conclusiones análogas conduce el examen de la leve pero significativa variante del v. 4. También aquí la versión H supone una intensificación de la propiedad léxica. Inclinar la frente, que es la actitud que presenta P, no es forzosamente señal de derrota, y no se compagina del todo con el atributo *quebrantada;* dicho de otro modo: el sometimiento tras la derrota recae tan sólo en el valor de *quebrantada,* que irradia muy débilmente hacia la forma neutra *inclina.* En cambio, «humillar» significa 'inclinar [la frente] en señal de sumisión', y este gesto, tras haber calificado la frente de *altiva,* magnifica el triunfo de Carlos V, objetivo esencial en un texto de carácter laudatorio como éste. De nuevo hay que aceptar la evidencia: en este punto concreto, la versión H ofrece un grado mayor de precisión.

La cuestión es aún más evidente si analizamos las variantes que recubren los vv. 7-8. En la versión P, el último de los sujetos enumerados, tras *Italia y el aspero Germano* realiza algo difícilmente aceptable: *i del Frances osado el pecho ufano / al yugo rinde la cerviz cansada.* Restaurando el orden gramatical, el enunciado queda así: «y el pecho ufano del francés osado rinde al yugo la cerviz cansada». Dejemos aparte el atributo *cansada,* que no implica derrota ni, en consecuencia, mérito alguno para el vencedor, ya que la entrega por cansancio del adversario más bien parece sugerir una cómoda victoria. Lo más llamativo es que «el pecho ufano» (sujeto gramatical)

«rinde al yugo la cerviz», y no se entiende cómo un pecho, por metafórico que sea, puede tener una cerviz. 'Rendir al yugo la cerviz' es una acción que podría predicarse de un sujeto como el «francés», por ejemplo, pero en ningún caso del «pecho». Se trataba de un desliz que hubo de ser corregido, y es indudable que la reelaboración es la que aparece en la versión H: *i el osado Frances con fuerte mano / al yugo ia cerviz trae inclinada.* Aquí no se trata ya tan sólo de subrayar la superioridad del texto publicado por Herrera; hay, además, indicios suficientes para conjeturar que P es una redacción primitiva, de la que posteriores retoques han eliminado imprecisiones e incongruencias, en una tenaz búsqueda de la expresión exacta e inmodificable.

En el v. 10, la variación es mínima, pero no desdeñable. Las *colunas* de P eran simplemente monumentos conmemorativos; los *colosos* de H hacen recaer la atención sobre los dos personajes representados —Hércules y Julio César—, e inducen a establecer un parangón implícito entre ellos, con su carga de acciones hazañosas y memorables, y el Emperador, colocado ahora, casi como un semidiós, a la misma altura que un paradigma mitológico y otro histórico. La magnitud del elogio aumenta en virtud de la sutil sustitución del vocablo.

Por lo que se refiere a la variante del verso final, la corrección *onra* parece obedecer exclusivamente al deseo de producir ciertos efectos fónicos que tanto preocuparon a Herrera, a juzgar por los abundantes comentarios sobre esta cuestión que aparecen diseminados a lo largo de las *Anotaciones*. Como es bien sabido, Herrera está en contra de los artificios fónicos «puestos al acaso», pero postula el uso de los que tengan «algún efecto», es decir, de aquellos que apoyen el contenido del verso. Pues bien: *onra* por *onor* enriquecía, con sus ásperas aliteraciones de [r̄], un verso enteramente cubierto por la evocación del dios de la guerra.

A la vista de todo esto, parece dudoso que las variantes de P se deban a correcciones últimas del poeta, porque es obvio que estropean el texto de H. Claro que puede pensarse, como ya sospechaba Quevedo, que se trata de correcciones de Pacheco. En cualquier caso, el estudio sistemático de todas las discrepancias observables entre ambas ediciones parece imprescindible para optar por una de las explicaciones posibles. En última instancia, lo que se ventila es determinar qué escribió realmente un poeta como Fernando de Herrera.

7. LA TRANSMISIÓN DE LOS TEXTOS

Si prescindimos de las manifestaciones que se trasmiten oralmente —cada vez más escasas y destinadas a perecer si no van seguidas de una inmediata fijación escrita—, la creación literaria de que disponemos, tanto por lo que se refiere a obras del pasado como a productos actuales, nos ha llegado sobre todo mediante la vía de la escritura. Lo normal es que el soporte de una obra literaria sea un texto escrito. Y existen dos clases de textos de esta naturaleza: los manuscritos y los impresos. Los primeros pueden ser autógrafos —de puño y letra del autor— o copias de mano ajena (apógrafos). Unos y otros se componen de *folios,* los cuales se agrupan en *cuadernos* y éstos, a veces, en *códices,* que pueden recoger cuadernos de contenido análogo —poesías, o cuentas de gastos e ingresos de una familia, por ejemplo— o integrar cuadernos dispares, como sucede con multitud de códices misceláneos, que alguien encuadernó juntos para preservarlos del deterioro. Un caso especial de manuscrito es el palimpsesto, texto borrado para escribir encima, aprovechando así el papel. Desde que se descubrió el primer palimpsesto —un manuscrito de la Biblia griega, del siglo V, dado a conocer por Jean Boivin—, los esfuerzos de investigadores ya clásicos como Mai, Niebuhr y Studemund perfeccionaron el uso de reactivos y las técnicas aplicables a la lectura de los palimpsestos, que a veces pueden reconstruirse. De

este modo se han podido restaurar numerosos textos del pasado, desde fragmentos de Arquímedes o Eurípides hasta algún poema de Quevedo.

Es indudable la importancia del manuscrito. En la época anterior a la imprenta, porque constituye el único testimonio de la obra; después, porque puede contener versiones distintas de las publicadas, que reflejan estados previos de redacción o incluyen tal vez pasajes eliminados luego del texto impreso en contra de la voluntad del autor, circunstancia que, en caso de producirse, convierte el manuscrito en pieza imprescindible para restablecer el texto auténtico de la obra. En los casos en que se conservan un manuscrito y una edición se acepta, por lo general, que el manuscrito es preferible si se dan ciertas condiciones, que pueden resumirse así: el texto impreso representa una versión anterior a la del manuscrito, o se imprimió sin permiso del autor y contiene divergencias con respecto al manuscrito, o bien nos consta que fue censurado y modificado sin autorización del escritor. Incluso esta autorización, cuando existe, puede no ser satisfactoria. Así, el editor Ruiz-Castillo obligó a Gabriel Miró a suprimir dos o tres capítulos de la novela *El obispo leproso* —cuyo manuscrito original destruyó luego el novelista, tal vez apesadumbrado por su propia debilidad—, porque la extensión que había alcanzado la obra resultaba excesiva para mantener el precio de venta por ejemplar que se había estipulado para cada uno de los volúmenes de *Obras completas* de Miró que Ruiz-Castillo estaba editando por entonces. Si hoy dispusiéramos del manuscrito original, es evidente que habría que añadir a la novela las páginas omitidas, a pesar de la resignada autorización para suprimirlas que concedió el autor.

El hecho de que una obra se edite sin autorización del autor cuando éste vive aún y pueda ser objeto de modificaciones y cambios es infrecuente, porque desde el siglo XVIII comenzaron a regularse en todos los países los derechos de autor. Antes, sin embargo, las condiciones eran muy distintas y el autor se encontraba desasistido y sin apenas recursos legales para exigir a los editores respeto a la integridad de la obra. En su epístola a Gaspar de Barrionuevo, escrita hacia 1603, Lope de Vega confiesa al contador toledano que ha decidido convertirse en editor de sus propias comedias para obtener algún beneficio y contrarrestar también las graves y numerosas alteraciones que los editores introducen sin reparo alguno en las obras del Fénix, además de aprovecharse económicamente de ellas:

Imprimo, al fin, por ver si me aprovecha
para librarme desta gente, hermano,
que goza de mis versos la cosecha.

Cogen papeles de una y otra mano,
imprimen libros de mentiras llenos;
danme la paja a mí, llévanse el grano.

Veréis a mis comedias (por lo menos
en unas que han salido en Zaragoza)
a seis renglones míos, ciento ajenos.

Se considera que el texto impreso es preferible al manuscrito si recoge modificaciones del autor o si se basa en un manuscrito posterior al conservado. Que el impreso contenga revisiones y cambios que el autor efectúa es algo frecuente en la época moderna, cuando entre el manuscrito y el impreso hay una fase intermedia representada por las pruebas de imprenta. En ellas el autor puede no limitarse a corregir erratas mecánicas, sino introducir modificaciones de palabras y a veces de pasajes enteros. Se conservan algunos juegos de pruebas de escritores como Balzac o Galdós, en los que cada página está acribillada con multitud de cambios que convierten la corrección en auténtica reescritura.

Pero muchas alteraciones en la transmisión, no imputables al autor, se deben a errores de copia, por lo general involuntarios. Cuando se copia un texto escrito puede haber confusiones puramente paleográficas, percepción equivocada de una palabra o un signo que se parecen. Así, en las ediciones de *La Regenta* publicadas a lo largo de un siglo apa-

recía un «gabinete viejo» ajeno a Clarín, que en realidad escribió «gabinete rojo» en su manuscrito. Y cabe la posibilidad de que las «viejas troyas» o la «chata troya» del *Libro de Buen Amor* [699*c* y 972*b*], que desafían cualquier interpretación, sean únicamente resultado de una lectura equivocada de la voz «croya». Muchas ediciones del *Buscón* de Quevedo han reproducido la príncipe, y con ella un pasaje en que Pablos afirma de su padre: «Dicen que era de muy buena cepa, y, según él se vía, es cosa para creer». El incomprensible «se vía» es una lectura equivocada de un manuscrito que sin duda ofrecía la forma «bevía». El error deturpó el texto y, además, estropeó un juego de palabras entre «ser de buena cepa» y «beber». Son muchos los casos de errores, a veces reiterados durante siglos, que podrían aducirse.

Junto a estas deformaciones paleográficas se hallan los lapsus o errores por distracción. De hecho, ningún copista transcribe el texto palabra por palabra —salvo que copie de un idioma absolutamente desconocido—, sino que lee un fragmento de cierta extensión y lo retiene en la memoria para ir escribiéndolo inmediatamente. En el intervalo que separa la lectura —o el dictado— de la copia pueden producirse interferencias que alteren la frase conservada en la memoria. Estos riesgos se incrementan en el caso de las copias al dictado, porque a los fallos de memoria se une la diferente velocidad de enunciación oral y copia, además de las posibles deficiencias auditivas. Y es preciso tener en cuenta esta modalidad, porque así se fijaron muchísimos textos breves —de modo especial, poemas— del Siglo de Oro. Es un hecho curioso —y lo destacó Antonio Rodríguez Moñino en 1963— que, con escasas excepciones, los grandes poetas españoles de los siglos XVI y XVII murieron sin haber publicado sus obras poéticas. Desde Boscán hasta Calderón de la Barca, autores como Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Cetina, los Argensola, Cervantes, Arguijo, Quevedo, Góngora y Rioja, entre muchísimos más, no llegaron a ver editada su poesía. Fue recopilada luego, a veces mucho tiempo después, por amigos, discípulos o simples estudiosos que casi nunca dispusieron de copias seguras, sino de textos estragados con numerosas alteraciones de todo tipo. Algunas de estas deturpaciones son debidas a la particular forma con que muchas veces se transmite la poesía en el Siglo de Oro: el autor recita unas composiciones en un certamen, en un círculo de amigos, en una academia literaria. Algunos asistentes, aficionados a la poesía y poetas también, se distribuyen la tarea de copiar de oído los versos. Frente a un soneto, pongamos por caso, uno de los copistas se encarga del primer cuarteto, otro del segundo y un tercero trata de reproducir el resto. Como la velocidad de recitación es superior al ritmo de la escritura, quedan huecos, que luego estos aficionados se encargan de rellenar, conjugando su memoria con su habilidad para versificar. Y no siempre se rehace con exactitud el texto que el autor leyó. El resultado es que, al cabo de tres siglos, nos encontramos con varias copias no coincidentes de la misma pieza. Las divergencias, reflejadas en las variantes textuales, suelen incrementarse a medida que el texto avanza, precisamente porque el copista va quedándose rezagado. Así, los dos principales manuscritos en que se conserva el soneto de Quevedo «Miré los muros de la patria mía» contienen múltiples variantes con respecto a la edición impresa. Las divergencias mayores de la primera parte se hallan en los versos 3-4 (final del primer cuarteto) y 8 (final del segundo cuarteto). Parece indudable que las diferencias se han originado en una copia primera efectuada al compás de una lectura oral en la que el ritmo del recitador y el del copista se distancian progresivamente.

8. TRADICIÓN DIRECTA E INDIRECTA

Independientemente del soporte —impreso o manuscrito— en que nos han llegado los textos, todos ellos han podido hacerlo por dos

caminos diferentes: directo e indirecto. La llamada tradición directa está constituida por todos aquellos testimonios manuscritos o impresos que contienen la obra de que se trate, íntegra o parcialmente. La tradición indirecta ofrece más bien noticias o citas de la obra. Forman parte de la tradición indirecta: *a)* las referencias o pasajes que aparecen en otros textos, sobre todo si pretenden ser reproducciones literales; *b)* las traducciones a otras lenguas, que pueden no coincidir exactamente con el texto conservado por haberse efectuado sobre una versión distinta, luego perdida; *c)* los resúmenes o compendios de la obra debidos a otro autor, importantísimos si la obra nos ha llegado incompleta o se ha perdido. Éste es el caso de muchas producciones de la literatura griega que no poseemos hoy pero de las que tenemos noticia, gracias a los resúmenes —que a menudo incluyen citas de fragmentos— compilados en el siglo IX por Focio en su *Biblioteca,* obra imprescindible y, a la vez, uno de los ejemplos más representativos de la tradición indirecta. Y algo parecido, aunque de menor alcance, ocurre con las noticias y los resúmenes de muchas obras hoy desaparecidas que fue reuniendo a lo largo de su vida el bibliógrafo Bartolomé José Gallardo y que se conservan en su *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos; d)* constituyen una forma peculiar de la tradición indirecta las prosificaciones de poemas medievales, que alguna vez han ayudado a su restauración. Un caso conocidísimo, entre otros, es el del cantar perdido de los Infantes de Lara, parte del cual pasó, mínimamente prosificado, a la *Crónica de 1344.* Con los pasajes de esta *Crónica* y con las interpolaciones de la *Tercera Crónica General,* Menéndez Pidal logró una plausible reconstrucción del cantar épico.

9. LA EDICIÓN DE TEXTOS

El núcleo básico de la filología está constituido por la crítica textual, que es el conjunto de técnicas y operaciones puestas en juego para editar un texto, es decir, para ponerlo al alcance del lector. Desde 1926, la crítica textual ha recibido a veces la denominación de *Ecdótica,* nombre con el que algunos filólogos pretendieron ampliar el campo de las ediciones tradicionales para extenderlo a otros aspectos de la preparación de la obra, tales como su presentación tipográfica o sus posibles ilustraciones. De cualquier modo, preparar un texto para su lectura exige operaciones diferentes según el planteamiento de cada caso, porque hay que distinguir entre varios tipos de edición, que exigen también diversos grados de colaboración del filólogo. Sin tener en cuenta ciertas clases que podríamos denominar mixtas, pueden señalarse al menos las siguientes modalidades: edición mecánica, edición paleográfica, edición crítica y edición anotada.

9.1. EDICIÓN MECÁNICA

Consiste en la reproducción de un texto tal como es mediante la fotografía o cualquier procedimiento semejante. Es la edición facsimilar, en la que el filólogo no tiene que intervenir, a no ser que lo haga como asesor, para orientar acerca de las obras que, por sus especiales características, deben ser objeto de una edición de esta naturaleza. Se trata en todos los casos de textos de extremada rareza —impresos o manuscritos— que a menudo se conservan en ejemplares únicos y pueden ofrecer, además, el atractivo de sus ilustraciones y de su confección material, como sucede con los numerosísimos códices miniados de la Edad Media, en muchos de los cuales la calidad artística de los elementos decorativos —dibujos, filigranas, orlas, colores— sobrepasa el interés del contenido. En lugares como la corte carolingia se compusieron códices a cuyo valor artístico se añadía otro puramente material, irreproducible en los facsímiles y basado en el tratamiento de los materiales: pedrería en la encuadernación, letras de plata y oro o

pergamino teñido por completo de púrpura son algunas de estas manipulaciones, hoy impensables. En ocasiones, un códice bello conserva un texto de interés literario: el códice S del *Libro de Buen Amor*, o el llamado «códice rico» de las *Cantigas* del Rey Sabio, pueden servir como ejemplos. Otras veces, la pulcritud del trabajo y la naturaleza de la obra justifican sobradamente su edición facsimilar, como sucede con el espléndido *manuscrito Chacón*, que contiene la versión mejor y más completa de la poesía gongorina.

9.2. Edición paleográfica

La edición paleográfica —o diplomática— busca reproducir, por medio de la imprenta, un texto conservado en un manuscrito respetando íntegramente sus características (signos especiales, grafías, abreviaturas, puntuación, errores, etc.). Es el tipo de edición que suele utilizarse con documentos históricos. Cuando se trata de obras literarias se acude, por lo general, a la modalidad paleográfico-interpretativa, que, con el único propósito de facilitar la lectura a un sector amplio de destinatarios, interpreta los signos, deshace las abreviaturas y completa lo que pueda haberse omitido, indicando en todo caso lo que se repone con otro tipo de letra. Pero se mantiene la escrupulosa fidelidad al texto, del que se respetan incluso las erratas evidentes, aunque pueda llamarse la atención sobre ellas indicando a continuación: *[sic]*. Como ejemplo de edición paleográfica puede citarse la ya clásica del *Cantar de Mío Cid* que llevó a cabo Menéndez Pidal. En ella se deshacen abreviaturas («Ido es el co*m*de»), se restauran conjeturalmente partes omitidas o ilegibles («A todos les die en Valençia *el Campeador contado* / casas y heredades de que son pagados») y se completan nombres o palabras habitualmente apocopadas («Jero*me*», «Vermu*doz*», «alcáçer») de tal modo que el texto pueda ser leído sin dificultades que se añadan a los escollos puramente lingüísticos. La edición paleográfica que realizó Ducamin en 1901 de los tres códices que conservan el *Libro de Buen Amor* es otro ejemplo notable de este tipo de trabajos.

El ámbito propio de las ediciones paleográficas es el de los textos conservados en un solo testimonio, en una versión única. No existe cotejo posible con otras ni hay, por consiguiente, variantes que confrontar y analizar, tarea que correspondería a la llamada edición crítica. Así pues, sólo puede realizarse una edición paleográfica de textos como el *Cantar de Mío Cid* o el *Auto de los Reyes Magos*. Pero siguiendo la norma habitual que suele observarse con los textos literarios, los editores han tratado de restaurar en ambos casos pequeñas lagunas y omisiones, debidas también al mal estado de los manuscritos. Ahora bien: no todas las restauraciones conjeturales de una edición paleográfica afectan a cuestiones minúsculas. Un manuscrito como el del *Auto de los Reyes Magos* presenta, además de las dificultades estrictamente paleográficas, otras cuya resolución en un sentido u otro repercute inevitablemente en aspectos literarios de la obra. Para empezar, el fragmento conservado no se halla segmentado en versos, sino escrito a renglón tirado, como si fuese prosa, sin duda para aprovechar el papel. Podría pensarse que la fragmentación métrica es, a pesar de todo, sencilla, porque puede utilizarse la rima como signo demarcativo. Pero la rima presenta no pocas anomalías. Examinando la transcripción paleográfica del manuscrito publicada en 1900 por Menéndez Pidal, parece evidente la presencia de falsas rimas como *fembra-december, escarno-carne* o *mundo-redondo*. Esto obligó a Amador de los Ríos, que fue el primero en transcribir el fragmento conservado del *Auto* [1863], a sortear las rimas irregulares agrupando los versos de un modo arbitrario. Así transcribió los versos 15-16:

Nacido es Deus por ves de fenbra en achest [mes
De decembre; ala ire. O que fure aoralo e.

Y he aquí la transcripción, mucho más precisa, de Menéndez Pidal:

> *Nacido es* Dios, *por ver, de fembra*
> *in achest mes de december.*
> *Ala ire o que fure, acoralo e.*

Son en realidad tres versos, aunque subsista la anomalía de la rima, que necesita una explicación. Por otra parte, en el manuscrito del *Auto* no se indica qué personaje habla en cada momento, ni se señala —salvo en pocas ocasiones— cuándo concluye un parlamento y comienza otro. Es necesario, pues, segmentar el diálogo y atribuir las réplicas a determinados personajes; algo esencial, puesto que se trata de una obra dramática. La tarea del editor no se reduce aquí a completar algunas palabras o a suplir conjeturalmente letras omitidas, sino a reconstruir todo un conflicto escénico. No es indiferente, por tanto, distribuir de un modo u otro los diálogos, porque el resultado afecta inmediatamente a la organización dramática y permite enjuiciar la calidad artística del conjunto, además de obligar a plantearse la razón de ser de la obra en una época temprana y carente de manifestaciones teatrales conocidas. Quiere esto decir que un problema, al parecer minúsculo, en una edición paleográfica exige resolver espinosos problemas léxicos, aplicar un método crítico para elucidar la construcción de la obra e inscribir el resultado en el marco de la historia literaria y en una época en que la inexistencia de modelos requiere también explicación histórica adecuada. En un caso como éste resultaría problemático establecer fronteras nítidas entre crítica textual, filología, crítica literaria y teoría de la literatura. Todo se halla imbricado, todo converge en el objetivo central de cualquier acercamiento: el texto.

9.3. Edición crítica

La edición crítica es la más compleja de todas las modalidades de edición, y también el núcleo básico de la crítica textual. Consiste en reproducir, del modo más correcto posible, un texto en cuya transmisión se han producido numerosas alteraciones y del que poseemos testimonios divergentes. El propósito es, por consiguiente, acercarse cuanto sea posible a la forma que el autor dio a su obra. Para plantear una edición crítica es indispensable, pues, que desconozcamos la voluntad del escritor y que, además, nos hayan llegado al menos dos versiones diferentes de la obra. Podría pensarse que, si disponemos de un manuscrito autógrafo o de una edición impresa en vida del autor, no habría por qué tener en cuenta versiones divergentes de menor autoridad. Pero, en primer lugar, el manuscrito autógrafo puede representar un estado de redacción primitivo tras el cual hubo otro que, por responder a una decisión posterior, es el que importa. En segundo lugar, el autógrafo de un autor no siempre recoge una obra suya; el autor puede haber copiado una obra ajena —por placer o curiosidad— y guardarla con sus propios papeles. Con supuestos de esta naturaleza, un investigador publicó en 1909 algunos poemas de Espronceda que eran, en realidad, de Juan del Encina. Rectificó el error trece años más tarde, pero en otra edición posterior continuaron atribuyéndose a Espronceda los textos de Encina. El *Cuaderno de literatura* autógrafo de Antonio Machado no es obra original, aunque figure entre los escritos del poeta, ya que está formado por los apuntes refundidos que Machado fue tomando de la *Historia de la literatura española* de J. Fitzmaurice-Kelly.

En cuanto a las ediciones impresas —y, de modo especial, a la primera, que *a priori* tiene una importancia decisiva—, tampoco son testimonios incontrovertibles. La primera edición de *Paz en la guerra* (1897), de Unamuno, es mucho más defectuosa y contiene más errores que la segunda (1923), por citar un caso entre muchos. La primera edición de *La busca,* de Baroja, no es el volumen de 1904, sino la versión publicada por entregas en *El Globo* durante el año anterior, con numerosas

diferencias. Galdós cambió por completo el desenlace de *La Fontana de Oro* (1870) al publicar un año más tarde la segunda edición.

Las dificultades para el editor pueden incrementarse cuando la obra se ha publicado póstumamente, sin que el autor haya intervenido en el proceso o haya podido revisar la impresión. Es bien conocido un caso como el de Quevedo. Muerto el poeta en 1645, su amigo el humanista don José González de Salas se encargó de preparar la primera edición de la lírica quevedesca, que apareció en 1648; pero antes corrigió y completó por su cuenta un buen número de textos, además de ordenarlos a su antojo. La segunda edición se debe a don Pedro Aldrete y Villegas, sobrino y heredero del poeta, circunstancia que no le impidió incluir entre las obras de su tío, creyéndolos suyos, textos de Lupercio Leonardo de Argensola y hasta un soneto que se había publicado ya en 1581, es decir, cuando Quevedo tenía un año.

Un ejemplo de dificultad textual provocada por la edición príncipe es el de las *Coplas* de Jorge Manrique. El texto más difundido y divulgado de la obra es el procedente del llamado *Cancionero de Ramón de Llavia,* con pequeños errores que han podido corregirse en parte gracias a varios manuscritos coetáneos que recogen el texto. Sobre esta versión se han erigido los comentarios, los análisis y las interpretaciones existentes. Algunos estudiosos han expresado también su perplejidad ante el hecho de que en una elegía formada por cuarenta coplas, la figura del muerto objeto de la composición no aparezca hasta la copla 25, de tal modo que sería posible leer las veinticuatro coplas iniciales como algo independiente —un «dezir» moralizante muy del gusto de la época— sin sospechar que se trataba de la primera parte de una elegía. Sin embargo, un diligente investigador descubrió en 1965 la primera edición impresa de las *Coplas,* editada probablemente en 1482 y anterior, por tanto, no sólo al *Cancionero* de Llavia, sino a los manuscritos conservados. Y había en esta edición algo fundamental: el orden de las cuarenta coplas era completamente distinto. Se trata de una alteración profunda que no puede ignorarse. Un bloque entero —las coplas 13 a 24 de la ordenación tradicional— retrasa su posición hasta colocarse en el tramo 25 a 36, mientras que el bloque tradicional de las coplas 25-36 se sitúa en el tramo anterior, antes ocupado por las coplas 13-24. Con esto, la aparición del maestre don Rodrigo y el epicedio subsiguiente se sitúan en la edición príncipe en el centro de la composición (coplas 13 a 24), a diferencia de las demás versiones conocidas, donde constituían un bloque añadido a un conjunto de veinticuatro coplas acerca de la caducidad de los bienes terrenos y de la propia vida humana, que no parecían exigir necesariamente el remate de una elegía personal. Pero el orden de la edición príncipe, que puede disipar las reservas de quienes piensan que la aparición retrasada de don Rodrigo Manrique es una debilidad de la composición, plantea otros problemas, porque rompe la continuidad entre coplas que evidentemente fueron escritas para ir unidas y que con el trueque de bloques quedan separadas. Ocurre, por ejemplo, con las coplas 36 y 37 de la ordenación tradicional («El vivir que es perdurable» y «E pues vos, claro varón»), cuya unidad es indudable y que ahora sufren una violenta ruptura con la inserción entre ambas de un conjunto de doce coplas. Es evidente que la primera edición desarticula lo que estaba articulado y aporta al texto de las *Coplas* más problemas que soluciones.

Pero el filólogo debe preguntarse además, antes de desechar la ordenación ofrecida por la edición príncipe, qué motivos hubo para disponer de tal modo las cuarenta estrofas. Descartada la intervención del autor, que había muerto tres años antes —y al que, por otra parte, sería absurdo atribuir la desfiguración de su propia obra—, habría que indagar entre sus allegados y amigos y conjeturar quién pudo haber dispuesto del texto y haberlo alterado antes de entregarlo a la imprenta. Pero también puede partirse de la hipótesis de que

hubo un error involuntario o un trastrueque en el orden de los folios. Si, de acuerdo con lo habitual en la época, estaban escritos por ambos lados y contenían entre treinta y cinco y cuarenta líneas a dos columnas, el original manuscrito hubo de ser así: folio 1: coplas 1-12 (seis en cada plana más el título, de una línea, al comienzo del folio); folio 2: coplas 13-24; folio 3: coplas 25-36; folio 4: coplas 37-40 (que cubren sólo una parte del recto o primera plana del folio, dejando lo demás en blanco). Con un manuscrito distribuido así, un trastrueque de folios sin numerar sería de fácil remedio para el folio 1, identificable como tal por llevar el título, y para el 4, cuyo carácter de cierre es perceptible porque no llega a cubrir el espacio del papel. En cambio, resultaría problemático situar los folios 2 y 3, ya que no poseen ninguna marca visible que los singularice como tales; una persona ajena sólo vería en ellos una agrupación de coplas independientes. Y esto fue lo que debió de ocurrir. El manuscrito que sirvió para imprimir la edición príncipe de la obra la reproducía con la misma ordenación que el *Cancionero* de Llavia. Pero un trueque fortuito invirtió el orden de los folios 2 y 3 y, con ello, situó en posición adelantada el bloque de las coplas 25 a 36, correspondiente al epicedio del maestre. He aquí por qué resultó así la primera edición, que no debe tenerse en cuenta al editar la obra.

De acuerdo con las reglas de Lachmann, toda edición crítica se constituye mediante varias fases, que son otros tantos peldaños para garantizar la objetividad del procedimiento. La primera fase es la denominada *recensio* o recogida de todos los testimonios existentes de la obra que no hayan sido reproducción tardía de otros. Es preciso disponer, por consiguiente, de la tradición directa y de la indirecta. Tomemos un caso como el de la poesía de Góngora. Además de la edición príncipe de sus obras (1627), aparecida poco después de la muerte del poeta, hay que tener en cuenta los numerosos manuscritos que han conservado textos del cordobés y que acreditan la intensa circulación de sus poesías e incluso su explotación comercial, antes de ser impresas; y formarían parte de la tradición indirecta los comentarios de autores como Salazar Mardones, Pellicer o Salcedo Coronel, entre otros, que, a la vez que glosan las obras, citan los textos gongorinos correspondientes. Naturalmente, cuando la *recensio* cuenta con varios ejemplares impresos de una misma edición, lo normal es que se tenga en cuenta uno, puesto que todos los demás deben ser iguales. Así es, en efecto, desde tiempos recientes. Sin embargo, en siglos anteriores, cuando las prensas imprimían con menor velocidad, podía no ocurrir lo mismo. Entre los ejemplares conservados de *Algunas obras de Fernando de Herrera* [Sevilla, 1582], algunos han salvado erratas que figuran en otros, porque el propio poeta fue corrigiendo cada pliego a medida que salía de la estampa, y logró detener algunos deslices antes de que se imprimieran los ejemplares restantes del mismo pliego.

La segunda fase de la edición crítica es la *collatio* o examen interno de los testimonios y su cotejo. Se trata ahora de establecer la garantía que ofrecen sometiéndolos a una comparación que debe ser lo más exhaustiva posible, sobre todo en los que se consideran principales por su extensión, su fidelidad o su cercanía al supuesto original. Este examen lleva a la fase siguiente: la *eliminatio* o supresión de aquellos códices que son copia de otros, de acuerdo con el principio de los errores comunes. En el camino hacia la *constitutio textus* importa establecer la filiación de los materiales, su relación entre sí y su grado de dependencia con respecto al original. Con todos los datos se forma el *stemma* o árbol genealógico de testimonios, que visualiza la importancia de cada uno de ellos y su distancia del original. Cuando éste se ha perdido y lo que se busca es su reconstrucción, suele llamarse *arquetipo* al testimonio más antiguo conservado, que ha sido transmisor de errores comunes, a diferencia de los *subarquetipos,* que sólo transmiten errores a una parte de los descendientes.

Una vez establecido el *stemma,* puede suceder que haya que escoger una lectura entre varias pertenecientes a testimonios de idéntica autoridad. Esta delicada tarea pertenece a la fase de la *emendatio,* que en su vertiente conjetural requiere un conocimiento profundo del *usus scribendi* del autor. Y hay otros aspectos propios de la *emendatio:* suplir lagunas *(supplere),* corregir errores por haplografía (supresión de signos) o ditografía (repetición), puntuar *(interpungere)* y hasta aventurar cambios *(mutare)* en aquellas palabras que carecen de sentido en el contexto y de las que no se posee otro testimonio. Es el caso conocido del *hapax* o vocablo que se documenta una sola vez. Hay algunos ejemplos que han resistido a los asedios de los filólogos. En la primera edición del *Buscón* de Quevedo (III, 2): «En una esquina, por ser de mañana, tomamos dos tajadas de *alcotín* y agua ardiente». En *Los baños de Argel,* de Cervantes: «Salen don Fernando de cautivo, y Julio de cautivo, y traen las *tersas y* vestidos de los garçones». En realidad, muchas de las formas consideradas *hapax* son errores de copia no corregidos, y nunca significaron nada, ni, en rigor, fueron palabras. Habría que reservar la denominación para aquellos vocablos que lo son efectivamente, pero no siempre es fácil determinarlo con seguridad.

9.4. Edición anotada

Con la edición anotada no se trata de reconstruir un original, sino de añadir al texto editado los datos y aclaraciones que permitan al lector entender más cabalmente su significado, su relación con otros o su situación en una serie literaria, y al mismo tiempo descifrar palabras, alusiones o pasajes oscuros. Se utiliza un texto ya fijado y se ilustra su entorno cultural y su contextura lingüística. Hay obras importantes que han sido objeto de anotaciones eruditísimas cuya vigencia perdura después de muchos años: la *Propalladia* de Torres Naharro editada por Gillet (1943-1951), *El Criticón,* de Gracián, a cargo de M. Romera-Navarro (1938), *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros,* de Cervantes, anotadas por A. González de Amezúa (1912), y *La Dorotea,* de Lope de Vega, que editó Edwin S. Morby (2.ª edic., 1968), son algunos ejemplos bien conocidos de excelentes ediciones anotadas cuyos abundantes datos lingüísticos, literarios y culturales pueden utilizarse con provecho para muchos otros textos del Siglo de Oro.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., 1961, *Studi e problemi di critica testuale,* Bolonia, Commisione per i testi di lingua.

ALBERTI, G. B., 1979, *Problemi di critica testuale,* Florencia, La Nuova Italia.

AVALLE, D'A. S., 1972, *Principi di critica testuale,* Padua, Antenore.

BARILLI, R., 1984, *Poetica e Retorica,* Milán, Mursia.

BLECUA, A., 1983, *Manual de crítica textual,* Madrid, Castalia.

BOWERS, F., 1959, *Textual & Literary Criticism,* Cambridge, The University Press.

BRANCA, V.; STAROBINSKI, J., 1977, *La filologia e la critica letteraria,* Milán, Rizzoli.

COLLOMP, P., 1931, *La critique de textes,* París, Les Belles Lettres.

Communications, 16 (1970), «Recherches rhétoriques».

CHARLES, M., 1977, *Rhétorique de la lecture,* París, Seuil.

DAVIS, W. A., 1978, *The Act of Interpretation: A Critique of Literary Reason,* Chicago, Univ. of Chicago Press.

DERRIDA, J., 1967, *L'écriture et la différance,* París, Seuil.

DÍEZ BORQUE, J. M. (comp.), 1985, *Métodos de estudio de la obra literaria,* Madrid, Taurus.

ECDOTICA E TESTI ISPANICI, 1982, Atti del Convegno Nazionale della Asociazzione Ispanistici Italiani, Verona.

ECO, U., 1992, *Los límites de la interpretación,* Barcelona, Lumen.

ERMATINGER, E., y otros, 1946, *Filosofía de la ciencia literaria* [1930], México, FCE.

FIGUEIREDO, F. de, 1947, *La lucha por la expresión,* Buenos Aires, Espasa-Calpe.

FLORESCU, V., 1971, *La retorica nel suo sviluppo storico,* Bolonia, Il Mulino.

— 1982, *La Rhétorique et la néorhétorique. Génèse, evolution, perspectives,* París, Les Belles Lettres.

FORASTIERI BRASCHI, E., 1978, «La base hermenéutica del conocimiento literario», *Dispositio,* VIII, págs. 103-125.

FUMAROLI, M., 1982, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et «res litteraria» dès la Renaissance au seuil de l'époque classique,* Ginebra, Droz.

GADAMER, H. G., 1982, *L'art de comprendre. Herméneutique et tradition philosophique,* París, Aubier-Montaigne.

GARCÍA BERRIO, A.; HERNÁNDEZ, M. T., 1988, *La poética: tradición y modernidad,* Madrid, Síntesis.

GONZÁLEZ, C., 1982, *Función de la teoría en los estudios literarios,* México, UNAM.

GRAY, B., 1977, *The Grammatical Foundation of Rhetoric,* The Hague, Mouton.

HAVET, L., 1925, *Règles pour éditions critiques,* París, Budé.

HAY, L. (comp.), 1989, *La naissance du texte,* París, J. Corti.

HIRSCH, E. D., 1973, *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria,* Bolonia, Il Mulino.

IHWE, J., 1972, *Linguistic in der Literaturwissenschaft,* Munich, Bayerischer Schulbuch Verlag.

JAUSS, H. R., 1980, «Limites et tâches d'une herméneutique littéraire», *Diogène,* CIX, págs. 102-133.

KENNEDY, G., 1980, *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times,* Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press.

KIRSOP, W., 1970, *Bibliograhie matérielle et critique textuelle,* París, Lettres Modernes.

LAUPER, R., 1972, *Introduction à la textologie: vérification, établissement, édition des textes,* París, Larousse.

LAUSBERG, H., 1975, *Elementos de retórica literaria,* Madrid, Gredos.

LEITH, D.; MYERSON, G., 1989, *The Powers of Address. Explorations in Rhetoric,* Londres, Nueva York, Routledge.

LINDENBERGER, H., 1990, *The History in Literature: on Value, Genre, Institutions,* Nueva York, Columbia University Press.

MARTI, M., 1990, *Critica letteraria come Filologia integrale,* Congedo Editor, s. l.

MICHEL, A., 1980, *La parole et la beauté. Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale,* París, Les Belles Lettres.

MORTARA GARAVELLI, B., 1988, *Manual de retórica,* Madrid, Cátedra.

NEWTON, K. M., 1990, *Interpreting the Text,* Nueva York, Harvester Wheatsheaf.

PAJANO, R., 1980, *La nozione di Poetica,* Bolonia, Pátron.

PASQUALI, G., 1964, *Filologia e storia,* Florencia, Le Monnier.

PERELMAN, CH.; OLBRECHTS-TYTECA, L., 1989, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica,* Madrid, Gredos.

PICARD, M., 1986, *La lecture comme jeu,* París, Minuit.

PLETT, H. (comp.), 1977, *Rhetorik. Kritische Positionen zum Stand der Forschung,* Munich, Fink.

POLLMANN, L., 1971, *Literaturwissenschaft und Methode,* Frankfurt, Athenäum Fischer.

POZUELO YVANCOS, J. M., 1988, «Retórica general y neorretórica», en *Del formalismo a la neorretórica,* Madrid, Taurus, págs. 143-165.

QUEVEDO, F. de, 1974, *Obras completas,* J. M. Blecua (ed.), Barcelona, Planeta, 4.ª ed.

REICHLER, C. (comp.), 1989, *L'interprétation des textes,* París, Minuit.

REYNOLDS, L. D.; WILSON, N. G., 1986, *Copistas y filólogos,* Madrid, Gredos.

SENABRE, R., 1977, «Observaciones sobre el texto del *Auto de los Reyes Magos*», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach,* Oviedo, Universidad, I, págs. 417-432.

— 1985, «Los textos 'enmendados' de Herrera», *Edad de Oro,* IV, págs. 179-193.

SPINA, S., 1977, *Introduçaõ à Ecdótica,* Sao Paulo, Edit. da Universidad.

STEGNANO PICCHIO, L., 1982, *La méthode philologique,* París, Gulbenkian.

SZONDI, P., 1979, *Introduzione all'ermeneutica letteraria,* Parma, Pratiche.

TACCA, O., 1968, *La historia literaria,* Madrid, Gredos.

THORPE, J., 1972, *Principles of Textual Criticism,* San Marino, The Huntington Library.

TIMPANARO, S., 1963, *La genesi del metodo del Lachmann,* Florencia, Le Monnier.

TODOROV, T., 1977, *Théories du symbole,* París, Seuil.

VALESIO, P., 1980, *Novantiqua. Rhetorics as a Contemporary Theory,* Bloomington, Indiana University Press.

VERNIER, F., 1975, *¿Es posible una ciencia de lo literario?,* Madrid, Akal.

VICKERS, B., 1988, *In Defence of Rhetoric,* Oxford, Clarendon Press.

VUILLEMAN, J., 1991, *Éléments de Poétique,* París, J. Vrin.

WEINSHEIMER, J., 1991, *Philosophical Hermeneutics and Literary Theory,* New Haven, Londres, Yale University Press.

WEITZMANN, K., 1990, *El rollo y el códice,* Madrid, Nerea.

III. LA TEORÍA LITERARIA EN EL SIGLO XX

JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS
Universidad de Murcia

INTRODUCCIÓN

Durante la segunda mitad del siglo XIX los estudios literarios estuvieron dominados por el positivismo que, apoyado en la filosofía de A. Comte, venía a establecer los textos literarios como hechos positivos con valor de documentos que reenviaban para su sentido a la propia historia literaria y se interpretaban en relación con la biografía de su autor. H. Taine entendía que el hombre que había emitido un texto, su autor, figuraba como el objetivo último del estudio de sus obras, junto a su época, y así lo deja escrito en el Prólogo a su importante *Historia de la Literatura inglesa* [1863: vol. I, pág. IV]. El método positivista aunó diferentes dominios humanísticos en torno al dato en el suceder histórico como reflejo del hombre y de su cultura. Su ambición era, por otra parte, la de evitar el juicio subjetivo del intérprete o crítico y acercar la investigación a los métodos imperantes en las ciencias naturales ocupadas en la empiricidad demostrable del dato positivo. Los estudios literarios en las universidades europeas vieron la hegemonía del método histórico-literario, que en el programa de G. Lanson quería evitar cualquier prejuicio estético y postulaba un método de investigación empírica de las individualidades. El punto de vista era fundamentalmente genético-individual y la Historia de la literatura un sucederse de autores agrupados en grandes períodos históricos [Lanson, 1910: 31-57].

El siglo XX se inicia con un profundo cambio que, en las llamadas por W. Dilthey «ciencias del espíritu», supondría la quiebra del positivismo y que para la teoría literaria significó la ambición por conseguir un estatuto científico propio. Los formalistas rusos, movimiento de jóvenes filólogos en quienes fraguan esas inquietudes de renovación metodológica, plantearon hacia 1915 la posibilidad y la necesidad de contemplar la literatura y sus textos, no como documentos individuales para el uso histórico, psicológico o sociológico, sino como objetos de una ciencia —que algunos de ellos llamaron «poética», recuperando así el viejo brote aristotélico— susceptible de delimitar un objeto y un método propios, específicos. Tal ciencia indagaría desde un punto de vista general y con ambición universalizadora no éste o aquel texto particular, sino las propiedades comunes a todas las manifestaciones literarias. ¿Por qué llamamos literarios a determinados textos? ¿Qué contienen o qué rasgos sirven para agruparlos y distinguirlos de otras manifestaciones verbales no literarias? La gran fortuna de los formalistas y su proyección sobre toda la teoría del siglo XX obedece a que fueron, junto con la estilística, quienes mejor formularon la necesidad de una teoría, de una ciencia de la literatura.

Pero los formalistas rusos no fueron conocidos en Occidente hasta mucho después. Fue la publicación del fundamental libro de V. Erlich [1955] y de las antologías de T. Todorov [1965] y de I. Ambroggio [1968] las que dieron a conocer este movimiento en EE.UU. y en Europa, y fue el llamado neo-formalismo francés, estructuralista, el que proyectó y di-

fundió sus ideas. Desde entonces la teoría literaria no sólo ha conseguido un perfil propio, sino que ha crecido notablemente en los ámbitos intelectuales. El siglo XX, por tanto, tiene para la teoría literaria una importancia singular, porque es el siglo de su constitución como ciencia autónoma, desgajada del tronco de la estética, en que vivió albergada, y porque es el siglo en que obtiene su mayor desarrollo, por el número ingente de libros y revistas especializadas dedicados a ella. En este capítulo ofreceremos un marco general de sus principales direcciones y corrientes internas, al menos hasta finales de la década de los setenta, puesto que los últimos movimientos serán objeto de atención monográfica en el capítulo V de esta obra.

Previamente al estudio de las diferentes escuelas y movimientos de la teoría literaria, conviene dibujar un mapa más general de su contexto intelectual que pueda explicar al mismo tiempo algunas de las causas de lo abigarrado de sus distintas tendencias y escuelas. Porque la teoría literaria del siglo XX nace en un amplio contexto epistemológico que permitió el desarrollo especializado de diferentes saberes humanísticos, vinculándose cada uno de ellos a un discurso científico particular. El nacimiento de la literatura como objeto que se pretende de una teoría y una ciencia propias discurre paralelo a la constitución de la lingüística, de la sociología, del psicoanálisis, de la antropología, la semiótica, etc. Y cada uno de estos dominios ha influido notablemente sobre la teoría literaria, de modo que el constante sucederse de escuelas teóricas y corrientes críticas muchas veces ha obedecido al predominio o punto de gravitación mayor que cualquiera de esas ciencias ha ejercido en un momento dado. Tanto es así que no se podría entender con claridad la historia de la teoría literaria de nuestro siglo sin su relación con, al menos, cuatro grandes sistemas de pensamiento: la fenomenología (que a su vez se proyecta sobre la lingüística), la hermenéutica, el marxismo y el psicoanálisis. Por ello la historia de esta disciplina en nuestro siglo ha sido una constante ambición de especificidad teórica y la comprobación, también constante, de la imposibilidad de constituir un objeto —el literario— que fuese independiente del discurso teórico que lo reclama, evoca o define.

Sería vano buscar una evolución lineal y en series evolutivas de la teoría literaria de nuestro siglo. Su perfil es quebrado, ha sufrido vaivenes, recuperaciones de teóricos olvidados que se han reivindicado muy posteriormente (como es el caso de Mukařovsky, de Bajtin o de los propios formalistas rusos). No es posible, por consiguiente, escribir una historia lineal y sucesiva de nuestro siglo por pasos sólo cronológicos, sino más bien por movimientos, tendencias o corrientes, muy relacionados y muchas veces deudores de los cambios de puntos de mira sufridos por las diferentes epistemologías y fundamentos filosóficos de cada escuela.

El perfil quebrado y lleno de rupturas de la evolución histórica de la teoría en nuestro siglo obedece, además, al desarrollo de una doble tensión dialéctica. Primeramente, la dialéctica *especificidad/universalidad* que vienen sufriendo todas las ciencias humanas y que afecta a la legitimidad del propio discurso. ¿Es posible una teoría literaria, una ciencia específica, diferente y separada de la sociología, el psicoanálisis, la semiótica, la antropología, etc.? Cada uno de estos saberes, en su propio desarrollo, ha ido tendiendo puentes hacia los demás a medida que emergían las insuficiencias explicativas de cada disciplina, necesitada de constantes apoyos. Cuando la teoría literaria, aliada al tronco de la lingüística, creyó encontrar seguros asideros en una poética formal, vivió una crisis especialmente cruenta de especialización, que afectó a su terminología, a menudo críptica, y hubo de reconocerse finalmente rebasada por la realidad misma de la interpretación y los problemas del significado. El espejismo de una sola ciencia, ligada a un método único para un objeto verbal, había sido necesario en su momento, pero insuficiente para explicar la com-

pleja naturaleza de los textos literarios, vinculados a diversos y múltiples códigos. Hoy todos reconocen que la teoría literaria es un campo de estudios necesariamente pluralista y con vocación interdisciplinar [Booth, 1979; Villanueva, 1991: 32-36]. Conseguir saberlo ha costado sucesivas crisis que de inmediato analizaremos.

Hay una segunda tensión dialéctica que ha propinado a la teoría literaria del siglo XX constantes vaivenes: la lucha entre el esencialismo metafísico y el funcionalismo pragmatista. Enfrenta constantemente a quienes no cuestionan la literatura como un objeto y pretenden que sea lo literario una cualidad inherente, superior, que poseen un tipo de obras. De lo que se trata, para éstos, es de definir la esencia de *eso que es* literatura y que una teoría analiza, describe y discrimina. Los esencialistas continúan ligados a la cuestión metafísica que se formula con la pregunta: ¿Qué es literatura? ¿Qué cualidades poseen las obras literarias? Frente a ellos, los que hemos convenido en llamar pragmatistas se resisten a admitir la existencia de la literatura como una esencia, un hecho, y prefieren vincularla al discurso teórico que la define y nombra. La pregunta que estos segundos formulan es: ¿A qué llamamos literatura?, y su respuesta tiende a dirimir la cuestión no en las pretendidas propiedades intrínsecas o inherentes de los textos literarios, sino en el modo como la sociedad y las gentes se relacionan con lo escrito. Para estos últimos la literatura es una práctica social cuya delimitación misma de otras prácticas de escritura y/o lectura no depende de categorizaciones metafísicas ni ontológicas, sino históricas, funcionales, ideológicas y axiológicas. Plantean que la respuesta a la pregunta *¿a qué llamamos literatura?* no ha sido uniforme a lo largo de la historia, ni siquiera lo ha sido la conceptualización y actual término de «literatura», que apenas tiene un par de siglos de vigencia. En este sentido los últimos movimientos teóricos literarios, que serán analizados en el capítulo V de esta obra, han desarrollado hasta el extremo tal relativización de lo literario. Tanto la «desconstrucción» como una buena parte de la teoría literaria feminista sitúan sus análisis sobre textos de difícil validación ontológica: se suponen prácticas escriturales que comparten ámbitos y rasgos con otros discursos (como el filosófico) y su gusto por lo fronterizo y la reivindicación de las vanguardias (y de los textos de la cultura de masas) tiene mucho que ver con el desplome de las seguridades que la metafísica ontológica del estructuralismo había construido.

Las dos tensiones dialécticas a que nos hemos referido se han ofrecido en un contexto intelectual y filosófico que conviene tener en cuenta para la cabal comprensión del sucederse de corrientes y movimientos crítico-literarios. En ese contexto intelectual han operado también resistencias de naturaleza académico-institucional. La polémica habida entre R. Picard [1965] y R. Barthes [1966a] enfrentaba a este último, representante de la «nouvelle critique», con los medios académicos tradicionales dominantes en la universidad francesa. Éstos eran fundamentalmente esencialistas y sostenían a la vez la exclusividad de la crítica literaria ligada al método histórico, mientras que R. Barthes [1964] había defendido una posición teórica en el enclave, por el concepto de «escritura», de diferentes aportes: el existencialismo, el estructuralismo, el psicoanálisis, el marxismo. También en medios intelectuales norteamericanos se ha repetido esta polémica. Los «new critics» con la crítica anterior, Abrams con la desconstrucción, Booth con los estructuralistas, etc. [Lentrichia, 1980; T. Eagleton, 1983, cap. I].

La teoría literaria de Occidente en este siglo no podría entenderse sin tales polémicas intelectuales que en definitiva, al tiempo que darle una gran vitalidad y perfil movedizo, han devenido sintomáticas de la difícil asimilación de la profunda quiebra epistemológica vivida desde los albores de este siglo, y a la que quiero referirme brevemente para situar el marco general donde se inscribirán los debates teóricos literarios. Antes mencioné el

concurso necesario de la fenomenología y la hermenéutica, el marxismo y el psicoanálisis, para el discurrir teórico literario. En efecto, los movimientos que luego recorreremos en sus trazos más sobresalientes, son deudores de la profunda fisura que durante este siglo se produce en el pensamiento occidental merced al intento de superación del idealismo. R. Rorthy [1983] ha hablado del «giro lingüístico» de la filosofía contemporánea. En efecto, toda ella se articula sobre el eje de la superación de la metafísica por el expediente de poner en cuestión la supuesta transparencia del lenguaje, su capacidad para decir el *ser*. Tanto la filosofía de la ciencia como el marxismo y el psicoanálisis nos han hecho sospechar de los lenguajes naturales con que nombramos las cosas. El marxismo y el psicoanálisis ayudándonos a desvelar el carácter artificioso, ideológico, psíquica y socialmente condicionado de todo discurso. Los filósofos analíticos recogiendo los postulados de Wittgenstein sobre el valor pragmático del uso lingüístico. No es posible asaltar el significado sin la situación de habla en que se origina. El valor de la palabra es su «uso» en un contexto de situación, en un «juego lingüístico».

A partir de Husserl, de Freud, de Marx, de Wittgenstein, se consolidó la idea de que el objeto del que se habla no es independiente del sujeto. Los actuales debates en la ciencia teórico-literaria que representan posiciones como las de la «estética de la recepción» o la «teoría empírica de la literatura» veremos que recogen una tradición que se vierte a la teoría literaria de la mano de la fenomenología y de su continuación hermenéutica. Las teorías de Husserl son especialmente importantes para las literarias de este siglo porque han estado en la base tanto del brote formalista-estructuralista, como de su crisis posterior en la «estética de la recepción» y también influyeron sobre la estilística de Amado Alonso, Alfonso Reyes, etc. [Portolés, 1986]. El empeño de Husserl por devolver a la filosofía su carácter de ciencia estricta le llevó a plantear una filosofía libre de supuestos, de prejuicios metafísicos, por lo que acude a una suspensión del juicio o "epoché" como punto de partida. Pretende atenerse a lo dado, al fenómeno, a lo que de forma intuitiva y originaria se presenta ante la conciencia. No a lo dado en el sentido empirista u objetivista, sino a su reducción a contenido intuicional, experimentado en la conciencia. No hay conciencia si no es conciencia de algo, si no se muestra en ella un determinado fenómeno. Pero la conciencia no es una sustancia, es siempre una conciencia intencional, proyectada desde el fenómeno, y es en el sujeto que lo experimenta donde el fenómeno obtiene su sola posibilidad de existencia y sentido. Esta filosofía influyó mucho sobre los primeros formalistas [Erlich, 1955: 89], pero también sobre todo el estructuralismo lingüístico [Coseriu, 1981]. Pero donde la fenomenología ha influido más poderosamente, a través del discípulo de Husserl, Roman Ingarden, fue en Mukařovsky y posteriormente en la «estética de la recepción» [Fokkema-Ibsch, 1977: 170-173; Acosta, 1989, y Villanueva, 1991: 38-45]. Esto fue posible porque la fenomenología, al mismo tiempo que imponía una aproximación al fenómeno como estructura de realidad, revelaba que sin la conciencia del sujeto y la experiencia del receptor, tal fenómeno no se daría.

También ha sido importante para la teoría literaria del siglo XX, sobre todo para el desarrollo de las corrientes pragmatistas, la evolución posterior de la fenomenología y, sobre todo, el camino que va de Heidegger a Gadamer, un camino por el que se convierte en hermenéutica. Una vez logrado el supuesto fenomenológico de que el mundo no adquiere objetividad sino *para* la conciencia y que ésta no se da sino como conciencia *de* un mundo, la hermenéutica da un paso más allá al mostrar que la relación de significación sólo es posible en el seno del lenguaje y éste a su vez es un fenómeno de relación intersubjetiva, de comunicación e interpretación. La mediación lingüística, además, está históricamente determinada, es recreada en cada momento de la historia que actualiza, reinterpreta, «presenti-

fica el pasado» [Campillo, 1989: 316; Eagleton, 1983: 92-94]. Ésta es la gran incorporación de la relación hermenéutica, tal como la describe Gadamer en *Verdad y Método* [1960]: los valores son cambiantes y están sujetos a múltiples determinaciones que actúan intersubjetivamente como mediación ética entre los sujetos, como encuentro de ellos en una tradición, en un «mundo de vida».

Para acceder desde estos mínimos presupuestos de un contexto filosófico a la evolución concreta de las corrientes teórico-literarias en nuestro siglo es preciso establecer, como dijimos, grandes agrupaciones conceptuales, porque el simple trazado cronológico resulta engañoso. Los saltos, anticipaciones, reencuentros, etc., van imponiendo un ritmo a esta historia que casa mal con el suceder meramente cronológico. Tampoco los autores se dejan agrupar fácilmente sin ciertas fisuras necesarias. Por ejemplo: Bajtin es un teórico marxista, pero su estudio es menos útil en el campo en que se han desarrollado preferentemente las teorías marxistas: la sociología de la literatura. Cabe mejor, así lo entiendo, en el marco de la crisis de los estructuralismos, porque así se le ha percibido además en Occidente. En otro lugar argumenté que el llamado «postestructuralismo», donde entra la desconstrucción de Derrida, que por razones metodológicas encajará mejor en el capítulo V de esta obra, es cronológicamente simultáneo al estructuralismo francés [Pozuelo, 1992]. Los saltos, vaivenes y perfil quebrado de la línea cronológica y la convivencia simultánea de autores que participan de distintos tonos y contenidos, como es el caso proverbial de R. Barthes, obliga a una agrupación de grandes trazos en grandes corrientes que hasta finales de la década de los setenta (límite cronológico de este capítulo, desarrollado hasta la actualidad en el capítulo V) pueden presentarse así: I. Poética formal y estructuralista. II. Crisis de la poética formal: pragmática. Semiótica eslava. Bajtin. III. Estética de la recepción y poéticas de la lectura. IV. Sociología literaria y V. Literatura y psicoanálisis.

En los tres primeros apartados es posible entender la teoría literaria del siglo XX como la alternativa de dos grandes paradigmas teóricos. El primero, que he llamado formal-estructuralista, gravita sobre la influencia de la lingüística saussureana y se centra en el *texto* como objeto para la búsqueda en su estructura lingüística y en su especial organización formal de los rasgos que otorgaban especificidad frente a otros tipos de lenguaje. Este primer paradigma, que había sustituido la poética del emisor-autor del siglo XIX por una *poética del mensaje-texto,* hace crisis y se ve enfrentado al segundo gran paradigma teórico, el de la *poética de la recepción,* que convierte al lector y su descodificación del texto en el nuevo objeto de la teoría literaria. Esa crisis de la poética del mensaje, al tiempo que da paso a las teorías de la recepción en una de sus direcciones, en otra busca romper la estricta separación entre crítica inmanente (textual) y no inmanente (socioideológica). La literatura no es un conjunto de textos ya definidos sino una comunicación social en el seno de una cultura donde se entrecruzan diversos códigos de naturaleza no siempre formal: ideológicos, éticos, institucionales. De una teoría de la lengua literaria se pasa a una teoría de la comunicación literaria como práctica social. Lo literario no se entiende, pues, como un modo de *ser* el lenguaje, sino un modo de producirse el lenguaje, de recibirse, de actuar en el seno de una cultura. El contexto de producción y el de recepción han dejado de considerarse accesos «extrínsecos» al hecho literario.

1. LA POÉTICA FORMALISTA Y ESTRUCTURALISTA

— Los primeros cuarenta años de este siglo vivieron una fuerte conmoción en los estudios literarios. Desde el punto de vista de la creación aparecieron las vanguardias poéticas (el futurismo, el surrealismo), la gran dislocación del modo de narrar que supuso el monólogo interior y la remoción de estructuras

narrativas en Proust, en Joyce, los nuevos experimentos teatrales de Brecht, de Valle-Inclán, etc. Sin embargo, los estudios literarios estaban a comienzos de siglo viviendo todavía la continuación depauperada del método histórico-positivo. Las historias de la literatura, según sentencia de Jakobson en 1919, eran «tierra de nadie» por haberse convertido en tierra de todos. Había en ellas, junto a una serie de datos biográficos y externos (los que Dámaso Alonso [1952] llamó «vastas necrópolis de datos»), unas notas de psicología del autor, vagas referencias a la sociedad de la época, una posición de valoración subjetiva del historiador, cuando no de juicio moral, una preponderancia de la temática con relaciones de temas entre las distintas obras. Apenas se estudiaba la que Paul Valéry [1938] llamaría «la obra en sí», esto es, la obra literaria considerada en sí misma, como construcción de sentido autónomo y propio.

Los tres movimientos que, por separado, construyen los cimientos de la teoría literaria del siglo XX, a saber, el formalismo ruso, el *New Criticism* norteamericano y la estilística, convergen en un punto fundamental: la constitución de una nueva manera de entender los estudios literarios que privilegiará los aspectos formales sobre los contenidistas en sus análisis literarios, como un intento consciente de fundamentar una ciencia de la literatura con carácter autónomo. Para los tres movimientos mencionados, que se desarrollan independientes los unos de los otros en los primeros cincuenta años de este siglo, la tesis fundamental era que la obra literaria no es un *documento* o vehículo para un valor trascendental a ella: les interesaba la literatura en tanto literatura, como construcción particular y vía de conocimiento específico, como arte formado de un modo peculiar. Por ello, los tres movimientos citados coinciden en un doble intento: *a)* dotar de autonomía a la ciencia literaria respecto de otras ciencias o saberes humanísticos y *b)* definir los textos literarios en su inmanencia, en su funcionamiento específico, como objeto de esa nueva ciencia. Para esa definición siguieron un instrumental metodológico fundamentalmente formalista: el análisis de cómo funciona, se organiza y construye el lenguaje en los textos literarios.

De los tres movimientos el que más influencia posterior ha tenido, y el que de modo más sistemático ha contribuido a una poética formal, es el llamado formalismo ruso, al que precisamente acogieron y difundieron como sus maestros los estructuralistas europeos de los años sesenta. El formalismo ruso supone el sentido *fuerte* de la poética formal y a él volveremos de inmediato. Los otros dos movimientos, la estilística y el *New Criticism*, suponen un sentido más *débil* de la poética formalista y podrían entenderse ambos, en algunas de sus tesis, como movimientos de *transición* hacia la poética formal. La estilística, porque actúa de puente entre la estética idealista y el estructuralismo posterior, y el *New Criticism*, porque se presenta mucho menos radical en sus afirmaciones formalistas, en gran parte porque sus miembros pertenecen a la tradición crítica universitaria norteamericana, menos ligada a la lingüística de lo que lo estuvieron el formalismo y la estilística europeos, muchos de cuyos miembros eran lingüistas.

— La hipótesis que está en la base de la estilística, en su vertiente de estilística literaria (pues hay una estilística de la lengua, cuyo mentor es Ch. Bally [1909], discípulo de De Saussure), es la de que el lenguaje literario es un lenguaje especial, desviado respecto al lenguaje normal. Esta tesis, de amplia tradición en Occidente [Pozuelo, 1988b: 11-39], tiene su origen en la propia tradición retórica que había clasificado toda una serie de recursos, tropos y figuras que el lenguaje literario emplea con gran prodigalidad. La estilística genética o literaria intenta explicar la génesis, el porqué de esos rasgos que presumiblemente desviaban o separaban la lengua literaria del lenguaje común. La tesis estilística es que tales desviaciones o «particularidades idiomáticas» se corresponden y explican por las par-

ticularidades psíquicas que revelan. La lengua literaria es «desvío» porque traduce una originalidad espiritual, un contenido anímico individualizado. Los datos lingüísticos objetivan una individualización de la experiencia que excede y precede a su naturaleza puramente formal. Ese desvío es siempre, por tanto, consecuencia de una *intuición original,* una capacidad creadora e individualizadora que es la que el método crítico debe descubrir.

Tal presupuesto es común a Leo Spitzer, Amado Alonso, Dámaso Alonso, H. Hatzfeld, Carlos Bousoño, etc., y reproduce toda una concepción del lenguaje que nace del poderoso árbol de la lingüística idealista del que la estilística se declara una rama. Conceptos como los de *intuición, unicidad* se entienden si se relacionan con el modo dinámico y a la vez ampliamente individualista con que la estilística retoma la tradición de W. von Humboldt, las tesis estéticas de B. Croce y la perspectiva filológica de K. Vossler [Terracini, 1966: 72-81; Lázaro, 1980; Alvar, 1977]. B. Croce, en su *Estética* [1902], identificaba los conceptos de arte y expresión y, por tanto, estética y lingüística. El lenguaje, para Croce, nace espontáneamente con la representación que expresa; intuición y expresión son una misma cosa y no hay distinción empírica entre el *homo loquens* y el *homo poeticus.* Ello convierte el lenguaje en un acto individual y concreto, irrepetido e irrepetible. El idealismo alemán, por otra parte, acentuó la idea presente en Humboldt del lenguaje como proceso, *energeia*, creación. K. Vossler insistiría luego en que la lengua es expresión de una voluntad y de una cultura que se manifiesta a su través [Vossler, 1904-5]. También converge en la estilística la poderosa influencia de la fenomenología de Husserl, sobre todo en Amado Alonso y en particular para la idea de la conciencia como estructura del dato fenoménico; la forma lo es de una intuición y ésta sólo es apresada por la vía del espíritu reflejado en la lengua [Portolés, 1986: 170].

El más conspicuo representante de la estilística literaria es Leo Spitzer, filólogo romanista alemán, autor de un método estilístico que él mismo ha explicado con magistral detalle [Spitzer, 1948: 21 y ss.; 1960, y Lázaro, 1980]. Tal método intenta trazar ese puente entre *desvío idiomático* y raíz psicológica o *etymon espiritual,* en el que encuentran sentido e interpretación unitaria los particulares rasgos de la lengua de un escritor. La comprensión de la estructura, del conjunto de una obra, ha de ser para Spitzer unitaria y realizarse a partir de una *intuición totalizadora,* punto de partida de su famoso método filológico circular que va trazando círculos de aproximación desde los datos lingüísticos externos a su interpretación global, de naturaleza intencional. Por ejemplo, el ser Quevedo un hombre angustiado, fruto de dialécticas, tensiones y desengaños, en una época, el Barroco, particularmente agónica, explica los constantes contrastes de su estilo, la dialéctica del ser-parecer tras la que se oculta una visión desengañada de la realidad. Unicidad, pues, entre sujeto y objeto de la creación lingüístico-literaria, entre poeta y peculiaridad estilística e intuición totalizadora capaz de aprehender el centro (psíquico) a partir del detalle filológico (la desviación o forma llamativa), y todo ello servido por un método estricto por el que llegar al centro del círculo desde la periferia de los datos.

Amado Alonso y Dámaso Alonso coinciden en lo esencial con esta tesis de la intuición totalizadora como vehículo hacia la génesis de la forma artística en el alma creadora del artista. Amado Alonso incorpora un rasgo peculiar: su insistencia en el carácter integrador y unitario de la *forma* artística en que se aúnan y son indivisibles del sistema expresivo los elementos sustanciales (psíquicos, temáticos, filosóficos) y materiales (recursos verbales). Toma también de la fenomenología el tópico de la forma intencional como unidad superior objetivadora [A. Alonso, 1969: 87-107]. Dámaso Alonso incorpora una inteligente discusión a la teoría del signo lingüístico de De Saussure, proponiendo frente a ella un significante y un significado complejos

donde se aúnan elementos no únicamente materiales ni únicamente conceptuales respectivamente, sino valores conceptuales, afectivos e imaginativos de los individuos hablantes. El lenguaje para Dámaso no es sólo hechura colectiva: la literatura precisamente muestra cómo el signo verbal es complejo y se nutre de valores y elementos sensoriales, afectivos e imaginativos que añadir a los conceptuales [D. Alonso, 1952].

— El *New Criticism* muestra un sentido más débil de la poética formal y una mayor dispersión metodológica, en gran parte por la heterogeneidad de sus miembros, un grupo de profesores y escritores que no cabe considerar como una escuela con programa y método definidos. R. Wellek ha mostrado recientemente que los «new critics» son poderosas individualidades sin unidad posible [Wellek, 1986: 220]. Pero su aportación es convergente con la estilística y el formalismo ruso en el doble empeño de proponer una renovación de los estudios literarios tradicionales y de hacerlo en el sentido de una poética inmanente, de una ciencia de la literatura autónoma. Son algunos de sus miembros I. A. Richards, A. Tate, Y. Winters, P. Ramson, C. Brooks, R. P. Warren. Se cita a T. S. Eliot y a Ezra Pound como dos creadores-críticos muy próximos a esta corriente. En lo relativo a su aportación general a la teoría literaria del siglo XX la primera sería la de suponer que ninguna construcción teórica externa, ya sea histórica, sociológica, psicológica, puede sustituir la «lectura atenta» *(close reading)* como fundamento de una crítica literaria. T. A. Eagleton [1983: 61] ha llamado «cosificación» al tratamiento de un texto en sí mismo, aislado de su contexto y como fuente principal de la lectura interpretativa (llamada *«practical criticism»,* título de un famoso libro de I. A. Richards [1929]); pero sin duda alguna esa primera reducción metodológica al texto como fuente de toda lectura crítica, intentando con ello evitar gran cantidad de prejuicios de naturaleza valorativo-psicológica o de la moral del intérprete, fue necesaria y actuó de base para un profundo cambio en el modo de ser mirada y enseñada —y la pedagogía literaria siempre fue un punto de interés en la tradición crítica anglonorteamericana— la literatura.

En este sentido, K. Cohen [1972] ha hablado de la oposición del *new criticism,* con esta lectura minuciosa defendida por Brooks y Warren en su libro *Understanding Poetry* [1938], frente a las falacias que dominaban el acto crítico tradicional: fundamentalmente contra la «falacia biográfica» según la cual el texto es un documento que se ve explicado y explica a su vez parcelas de la biografía de su autor, y también la «falacia intencional», que identificaba el sentido de un texto con la intención del escritor al escribirlo («el autor ha querido decir...» es frase crítica aborrecible para el *new criticism*).

El objetivo y el carácter «impersonal» buscados por estos nuevos críticos se apoyaban en el convencimiento de que la poesía era una construcción particular, en sí misma válida y autosuficiente, dotada de lo que Richards llamó «verdad interna», independiente de su valor referencial. Ello propició una serie de estudios sobre el modo de estar organizado el texto literario, de su «retórica especial», como son los análisis de complejidad de puntos de vista, estudios de tonalidad poética, una atención muy detallada a los procedimientos metafóricos, a la ambigüedad e ironía poéticas, etc., que han proporcionado a la tradición crítica occidental un formidable bagaje y a la crítica literaria norteamericana conceptos clave para el análisis narrativo y de la retórica de la poesía.

— En 1916 se crea en San Petersburgo la Sociedad para el estudio del lenguaje poético (OPOJAZ), que, junto al reciente Círculo lingüístico de Moscú, creado en 1915, reuniría a los miembros del grupo que luego sus detractores llamaron peyorativamente «formalistas rusos». Ambas sociedades estaban formadas por jóvenes lingüistas, artistas y es-

tudiosos de la literatura vinculados a la renovación vanguardista del arte y a una exigencia de rigor metodológico en los estudios lingüísticos y literarios que en las universidades del momento estaban dominados por el positivismo de los neogramáticos y el idealismo temático-simbolista, contra los que los jóvenes formalistas reaccionaron radicalmente. V. Erlich [1955: 86], autor de la más importante monografía sobre esta escuela, marca ya la influencia indirecta de Husserl, lo que pudo influir por su vocación inmanentista simultaneada por su interés por los elementos perceptivos del oyente-lector. También analiza Erlich en la primera parte de su libro la historia externa del movimiento, su relación con el futurismo poético, sus dificultades con el estalinismo, la fuerte crítica de L. Trosky en su *Literatura y Revolución,* los dos exilios con que acabó la escuela del método formal: el exterior, porque algunos de sus miembros, como R. Jakobson, huyeron a Checoslovaquia, fundando allí el Círculo lingüístico de Praga, y el interior, porque otros significados teóricos se silenciaron voluntariamente, como Tinianov o Tomachevski, o hubieron de renunciar a sus postulados formalistas, como V. Sklovsky.

Cuando un formalista ruso como B. Eijembaum realiza su excelente presentación de las tesis del grupo en su artículo «La teoría del método formal» [1927], destaca como aglutinante del mismo su interés por los aspectos generales y teóricos de la literatura, con una metodología fundamentada en el acceso a la «obra en sí», pero buscando en ella sobre cualquier otro aspecto lo que las obras literarias enseñaban sobre el modo de ser la literatura como lenguaje. Rechaza Eijembaum el calificativo de «formalistas» y prefiere la autodefinición de «especificadores»: esto es, investigadores de las cualidades específicas de la expresión literaria [Eijembaum, 1927: 25]. R. Jakobson acuña el término de *literariedad (literaturnost):* «El objeto de la ciencia literaria no es la literatura, sino la literariedad, es decir, lo que hace de una obra dada una obra literaria» [Jakobson, 1921: 46]. Si definieron con la literariedad un objeto nuevo para la ciencia literaria, quisieron también definir un método que Eijembaum llama «morfológico»: los rasgos distintivos de la literatura se obtienen mediante el análisis de los procedimientos de su construcción formal, de su especial modo de ser lenguaje. Incluso los contenidos, temática, personajes, etc., se subordinan a esa perspectiva unificadora de un concepto de *forma* que explica la función de los mecanismos (rima, aliteración, metáfora, personajes, etc.), según el principio constructivo que actúa como principio dominante. La estructura literaria se ordena, para ellos, según el principio ordenador de la perceptibilidad de la forma, de la palabra. La literariedad es el resultado de una revelación de la palabra, de su sonido, de su valor en sí misma y por sí misma, más allá de su referencia. La literatura es el modo como el lenguaje se estructura para ser percibido como lenguaje nuevo, creativo, revitalizador del signo.

V. Sklovsky ha explicado este fenómeno denominándolo «extrañamiento» (ampliado luego a «desautomatización» y «actualización»), como clave explicativa del lenguaje literario. Frente a la lengua cotidiana, que apenas concede atención a las palabras que proferimos y que nos da una percepción del mundo desvanecida y automatizada, en que el signo es sólo un simple sustituto del objeto o cosa nombrada, sin relieve alguno, la lengua literaria está llena de recursos, artificios y procedimientos para aumentar la dificultad de la percepción y conseguir de ese modo que el receptor se fije en la forma del mensaje, en la palabra. Es el volumen superior cuantitativa y, sobre todo, cualitativamente de «artificio» lo que hace que la literatura nos ofrezca una visión del lenguaje y no un mero reconocimiento pasivo de su contenido; es el artificio de sus retardamientos, de sus imágenes, metáforas, de su ritmo poético, de su «desorden» estructural, etc., el que permite una visión *desautomatizada* del mundo, como si lo viésemos por vez primera [Sklovsky, 1925; Pozue-

lo, 1988a: 32-33]. Roman Jakobson, por esos mismos años, establece ya que la poesía es un arte que pone al mensaje en cuanto tal, a la forma del signo, en primer orden de importancia, realizando así la que se llamó función estética (*poética* dirá luego) del lenguaje [Jakobson, 1933: 11-12].

Si el modo de presentación o recurso, artificio, fue una primera divisa del formalismo, lo fue en el horizonte metodológico de la confrontación 'lengua cotidiana/lengua literaria', que reflejó una concepción de poética lingüística sobre la que se construiría todo el desarrollo de las teorías posteriores de la lengua literaria. Tal perspectiva les llevó a indagar sistemáticamente los procedimientos constructivos del lenguaje lírico y de la prosa artística, sobre todo del lenguaje narrativo. Fueron los formalistas los que de ese modo contribuyeron al desarrollo de una moderna concepción de la métrica y los que sentaron las bases de la que después se llamaría *narratología.*

Como se verá en los capítulos correspondientes (vid. capítulos VI y VII de la Segunda parte de este libro), debemos a los formalistas una profunda remoción de los hábitos y conceptos del análisis rítmico, con nociones como las de «impulso rítmico» y «patrón rítmico», por las que abandonaban una concepción cuantitativa y aislada de la métrica, para unificar en torno al verso los elementos constructivos de su forma y la función de la rima, las series aliterativas, en relación con la sintaxis y con la semántica del poema [Brik, 1920; Tomachevski, 1928, y Domínguez Caparrós, 1988].

En narratología, aparte de la influencia capital que luego tendría el libro *Morfología del cuento* del postformalista V. Propp, a quien se considera la base de los estudios actuales del relato, han sido también capitales los conceptos de *motivación* de Tomachevski, que se interesa por el modo como se conectan los distintos episodios o motivos elementales que conforman una historia, concibiendo todo relato como una composición de estos motivos que son su red temática, pero que se subordinan funcionalmente al principio constructivo del interés o *trama.* En toda narración hay una *fábula,* orden cronológico, lógico-causal, en que puede traducirse la estructura semántica básica de una historia y un *argumento (sjuzet)* o estructura narrativa, que es el modo como aquel material semántico se organiza artísticamente [Tomachevski, 1928].

Si la primera etapa del formalismo ruso, con casi exclusiva dedicación a los mecanismos de composición líricos y narrativos, renovó los estudios en estas áreas, la segunda etapa vio el planteamiento, siquiera programático, de una serie de cuestiones como las de evolución literaria, relación de la literatura con las series no literarias y el funcionamiento de ésta como sistema. Destaca en este campo la obra de I. Tinianov [1927] con su idea de que la evolución literaria no es una sucesión cronológica de datos o aconteceres externos. Se debe estudiar la evolución literaria como sustitución de sistemas. Para ello era preciso aclarar que la obra literaria misma y sus formas constituyen un *sistema* en que cada elemento se define por su función —el lugar que ocupa en ese sistema— y no por su esencia. Tal visión estructuralista se combinó en Tinianov y en las famosas tesis de Jakobson-Tinianov de 1928, con una consideración *dinámica* del funcionamiento de los sistemas culturales. No sólo una obra particular, por ejemplo *El Quijote,* funciona como un sistema jerárquico de dependencias internas en el que hay elementos que son *dominantes* como la contraposición serio-cómico, realidad-ficción, sino que la literatura en su conjunto es un *sistema,* pero dinámico, cuyos cambios obedecen a la sustitución de los principios dominantes por otros, cuando aquéllos se han lexicalizado o automatizado.

Con estas teorías, el último formalismo supo relacionar la poética con la historia y adelantar interesantes propuestas sobre fenómenos no unilaterales como la parodia, el arcaísmo, la función del cliché o del argot, la metáfora gastada, etc. No pudo el formalismo

ruso desarrollar tales tesis programáticas que paulatinamente se abrían desde su inicial interés formal-composicional hacia el estudio de cómo la obra literaria, siendo sistema, lo es en el seno de conjuntos más amplios, que también son susceptibles de ser considerados sistemas: el literario, el histórico, el de la vida social, etc. Actualmente se está revelando una imagen del formalismo cada vez más entroncado con preocupaciones recientes de la teoría [García Berrio, 1973; Steiner, 1984; Volek, 1985].

— Exiliado de Rusia, R. Jakobson funda en 1926, junto con Trubetzskoy, Mukařovsky y otros filólogos, el Círculo lingüístico de Praga, donde se dieron las bases de la fonología estructuralista y donde se insistió en la tesis de la literatura como cumplimiento de la función estética del lenguaje (tesis 3*c* de las conocidas como «tesis de 1929»). Un nuevo exilio, a causa de su origen judío, llevó a Jakobson desde Praga a Estados Unidos, donde coincidió con un antropólogo francés, también huido de la invasión nazi, C. Lévi-Strauss, relación que sería muy importante para la difusión del método estructuralista y su extensión a distintos saberes humanísticos.

Los años sesenta fueron para la teoría literaria, la psicología, la antropología, etc., los años del dominio de las tesis estructuralistas. La lingüística, nacida a partir del *Cours* de F. De Saussure, y en especial el desarrollo de un sistema fonológico que descubría ciertas invariantes universales —rasgos de oposición binaria comunes a todas las lenguas— hizo que el estructuralismo se acomodara en la lingüística como el proyecto central que definía el método analítico de las ciencias humanas. También de las literarias, mucho más cuando los principales mentores, R. Jakobson, Lévi-Strauss, A. J. Greimas, se ocuparon de los textos literarios observándolos desde las categorías, distinciones e hipótesis de la lingüística. Como sostuvo con una gráfica metáfora F. Jameson [1972], todo se repensó desde la «cárcel del lenguaje». Un mito, un cuento, un poema, un sistema de parentesco, los vestidos de la moda «prêt-à-porter» eran objetos tras los que se buscaba el sistema o estructura que informaba las relaciones que entre sí establecían sus unidades —mitemas, funciones, actantes— revelándose pronto que esa estructura o sistema de relaciones respondía con sus paralelismos, equivalencias y oposiciones binarias a ciertas constantes universales, a una «langue» que subyace y otorga su lugar —función— y su valor a los hechos particulares.

Aunque algunos detractores menos inteligentes pretendan reducir el estructuralismo a un ciego mecanicismo analítico, la lectura atenta de Lévi-Strauss, de Jakobson, de Greimas, muestra que el estructuralismo fue un proyecto intelectual de amplio alcance, radicalmente antipositivista, que pretendía descubrir en las distintas facetas del comportamiento humano —los diferentes textos— principios universales, un código explicativo, una gramática proyectiva común y superior a ellos, que, de modo implícito o subyacente, regía su construcción, su forma. El significado de un elemento es el lugar que ocupa en sus relaciones opositivas con los otros elementos dentro del sistema del que forma parte. Los estructuralistas analizaron la poesía y los relatos buscando en ella y ellos una estructura y un funcionamiento análogo a la estructura que en las lenguas había revelado la lingüística estructural.

Para la teoría de la poesía fueron muy importantes las actualizaciones que R. Jakobson hizo de las viejas tesis formalistas y del Círculo de Praga sobre la dinamización desautomatizadora de la palabra por el expediente de volcar la atención del oyente sobre la propia forma del signo. En 1958 Jakobson cierra un simposio sobre *Estilo del lenguaje* [Sebeok, 1960] con una ponencia titulada «Lingüística y poética». Allí vuelve a recordar la tesis 3*c* de 1929 y sus teorías sobre la *dominante* estructuradora de la poeticidad expuestas ya en su estudio sobre Xlebnikov de 1919, para subrayar que en la poesía el relieve del signo, el

hacer patente la forma del mensaje, es el principio constructivo dominante de la que llama en 1958 «función poética». Para lograrlo, el lenguaje poético se llena de recurrencias, reiteraciones de lo ya dicho (verso, rima, aliteraciones, paralelismos, etc.). Toda esta construcción recuerda el principio gramatical por el que un paradigma —por ejemplo, los verbos en las conjugaciones— se hace memorable, repite estructuras idénticas. La poesía proyecta en la cadena sintagmática el principio constructivo de la semejanza paradigmática. Para Jakobson la poesía de todas las lenguas y épocas responde a este principio universal de organización recurrente que hace a la palabra poética *memorable,* fácil de recordar, y ese principio responde al mismo tiempo a un fundamento gramatical que rige las series metafóricas —que proceden por semejanza—, los paradigmas verbales, etc. El principio gramatical de toda poesía es que la contigüidad, la cadena, la sucesión de sonidos, frases, etc., se llena de semejanzas, de paralelismos, de recurrencias. Como recordará luego con el término de *coupling* S. R. Levin [1974], el lenguaje poético posee una estructura *acoplada:* sus versos son repeticiones de esquemas semejantes en lugares también semejantes, lo que facilita la perdurabilidad y permanencia del mensaje poético [Pozuelo, 1988a: cap. 3].

El amplio debate que se originó a partir de las tesis de Jakobson y del análisis conjunto que con Lévi-Strauss hizo del soneto «Les Chats» de Baudelaire, supuso un punto de reflexión importante sobre lo que acertadamente llamó Vidal Beneyto [1981], al antologar los principales ensayos de ese debate, las *Posibilidades y límites del análisis estructural.* Algunos participantes en ese debate mostraron el carácter reduccionista del análisis de los dos grandes maestros estructuralistas, que se habían fijado en esquemas de inmanencia y de composición paralelística, dejando fuera otras cuestiones muy importantes para comprender la lengua poética de Baudelaire [Culler, 1975: 110-125], pero también es cierto que ofreció a la teoría literaria, aparte de una tesis general de amplio rendimiento analítico en muchos y diferentes textos, un proyecto de lectura tabular, vertical, de la estructura de un texto, de modo que en las controversias sobre interpretaciones semánticas —en las que Jakobson y Lévi-Strauss no entraron deliberadamente— pagaba su tributo rigurosamente acontenidista, propio del formalismo estricto, pero también obtenía una ganancia: los textos poéticos *también* se dejan analizar como poseedores de una poderosa estructura formal que conviene tener en cuenta y que ha modificado la crítica literaria de Occidente al propiciar que los poemas sean investigados por las relaciones que sus versos, figuras, esquemas sintáctico-poéticos, establecen entre sí en el seno de esa estructura que es todo texto. La noción de *isotopía semántica* que trajo a la crítica A. J. Greimas y que ha demostrado ser una noción rentable incluso para las interpretaciones, se construyó sobre ese mismo principio jakobsoniano. A. J. Greimas [1966] y su discípulo F. Rastier [1971] establecían que la lectura misma es el trazado de una serie de isotopías, de convergencias (ése es término que también utilizó Riffaterre [1971]), de modo que la relación de recurrencia de determinados semas permitía objetivar lo que la crítica impresionista llamaba el *tema* de un texto, solamente que ahora se posibilitaba que esa lectura explicitara las bases semánticas de su propia interpretación.

Donde más desarrollo obtuvo el proyecto textual estructuralista fue en el análisis del relato, cuando el estructuralismo francés, manejando a un mismo tiempo las tesis postformalistas de Propp y las estructuralistas de Lévi-Strauss, pudo fundamentar una *Narratología* como teoría general de los relatos. R. Barthes, A. J. Greimas, T. Todorov, C. Brémond, G. Genette revolucionaron los estudios tradicionales de narrativa literaria y no literaria. La hipótesis de partida es la misma que la de la fonología y la explica bien R. Barthes en su «Introducción al análisis estructural del relato» [1966]: no existen los relatos sólo en su efímera individualidad; al

contrario, los relatos de todos los tiempos y en todas sus manifestaciones (mito, cuento, novela, film, chiste, etc.) tienen una estructura en gran parte semejante, son «parole» de una «langue» o ejemplos de una gramática que actúa revelando su estructura profunda o subyacente, invariante, a través de manifestaciones superficiales aparentemente muy distintas. Una misma *función,* por ejemplo, «búsqueda del objeto deseado», puede cubrirse temáticamente de muy distintas maneras. Igual para los personajes que reproducen ciertos lugares universales de la *acción,* son *actantes* de un modelo general que posee una nómina muy reducida de invariantes para gran cantidad de caracteres variables, según, otra vez, el modelo de economía gramatical. En el capítulo IX de la segunda parte de este libro se analizará con más detalle tal «teoría de la narración» conocida como narratología.

Para la teoría literaria en general, y por encima del rendimiento operativo de los análisis poéticos y narrativos, el proyecto estructuralista sometía la literatura a un desafío: enfrentarse a la posibilidad de una estructura teórica donde el valor de la crítica se subordinase al rigor del método y a su capacidad explicadora de esquemas subyacentes no visibles en la apariencia exterior de los textos. En ese sentido el estructuralismo extremó —por la exigencia del método y por las exigencias de una terminología a veces demasiado forzada o críptica— el afán de constituir la teoría literaria como ciencia de la literatura, pero cuyo objeto dejaran de ser los textos, las obras literarias en su historia y su valor, para crear en su lugar un nuevo objeto, adecuado al método: la literatura como construcción de lenguaje, olvidando con ello —por las exigencias de ese método inmanentista y sincrónico— que todo signo, y el literario muy en especial, es inseparable no sólo de su historia, sino también de su valor de uso en complejos sistemas de codificación y descodificación donde interviene el contexto pragmático, la ideología, la cultura, etc. Veremos en el apartado siguiente cómo fue la reducción metodológica del estructuralismo al signo en su forma verbal autónoma y sincrónica la que sirvió de talón de Aquiles. La pragmática, la semiótica de la cultura, etc., vinieron a cuestionar desde sus lugares el ideal inmanentista y supusieron la crisis definitiva de la poética formal-estructuralista.

2. CRISIS DE LA LITERARIEDAD: PRAGMÁTICA. SEMIÓTICA ESLAVA. BAJTIN

— Advertimos en la Introducción a este capítulo sobre la dificultad de casar las evoluciones conceptuales y epistemológicas de la teoría literaria del siglo XX con la evolución cronológica. Este fenómeno es muy visible cuando se trata de hablar de la crisis de la poética formal y estructuralista. Algunas de las teorías que cuestionan el concepto de *literariedad y* la exclusividad del método formal para dirimir el estatuto literario de un texto se originan con posterioridad y son derivadas de las insuficiencias de las teorías estructuralistas dominantes durante los años sesenta. Es el caso de la pragmática literaria. Otras, sin embargo, como la producción teórica de Bajtin o de Mukařovsky son cronológicamente muy tempranas (años treinta y cuarenta), anteriores por tanto al estructuralismo francés, pero han sido teorías recuperadas algo tardíamente, coincidiendo con los años setenta y, por tanto, convergentes con el debate surgido a partir de la crisis del estructuralismo, lo que les confiere una imagen de posterioridad que no es cronológica, pero se deja leer como tal posterioridad en un sentido epistemológico. Colabora a ello un hecho notable: tanto Bajtin como Mukařovsky y Lotman se plantearon explícitamente las principales tesis formalistas e incluso el checo Mukařovsky y el estonio Lotman acusan una fuerte influencia del formalismo para derivar luego a sus puntos de insuficiencia, que Bajtin planteó desde el principio. Colabora asimismo a estas disfunciones cronológicas otro hecho, esta vez de

recepción de la teoría: el formalismo ruso que Bajtin y Mukařovsky discutían no se conoció fuera del mundo eslavo hasta que los estructuralistas construyeron sus tesis, por lo que tampoco las heterodoxias frente al formalismo fueron conocidas hasta que fue preciso atender a ellas a partir de aquella crisis. En este apartado veremos sucesivamente tres alternativas teóricas a la poética formal-estructuralista: la pragmática literaria, la semiótica eslava, que centraremos en Mukařovsky y Lotman, y el estudio de un autor de formidable influencia en la situación actual de la teoría: M. Bajtin.

— La corriente que agrupamos bajo la denominación de «pragmática literaria» se nutre de muy diferentes afluentes [Pozuelo, 1988a: 74-90]. Desde un punto de vista epistemológico arranca de la profunda revisión de los postulados de la lingüística, que impuso la relativización del significado hecha por la filosofía analítica. El segundo Wittgenstein, en sus *Investigaciones filosóficas* [1953], había establecido la necesidad de concebir el significado como un valor de uso en el contexto de situación de habla. Ch. Morris [1938] había subrayado la importancia del componente pragmático de la semiótica, encargado de estudiar las relaciones que con el signo y entre sí tienen su emisor y su receptor. Desde un punto de vista metodológico, las llamadas «poéticas textuales», posteriores al generativismo y derivadas en parte de él, habían visto la necesidad de traspasar los límites de la lingüística estructural que eran los de la frase, para crear una nueva unidad, el texto, para cuyo análisis se hizo necesaria la concurrencia del *contexto* de producción y de recepción. Ya el Van Dijk de *Some Aspects of Text-Grammar* [1972] propuso una gramática textual literaria que incluía un componente pragmático: junto a una teoría de los textos literarios tal componente discurriría sobre una «teoría de la comunicación literaria», luego desarrollada en parte por el mismo autor [Dijk, 1979a]. Paralelamente, la pragmática había recogido el concepto de *speech act* de Austin y Searle por el que se vio posible y necesario sustituir la pregunta esencialista «¿qué es literatura?» por la de «¿qué tipo de acto de lenguaje cumple el escritor de textos literarios?» o «¿qué tipo de acción realiza el lector de ficciones?» [Domínguez Caparrós, 1981; Pozuelo, 1988b: 81-87].

De ese modo, desde el seno mismo de las metodologías lingüísticas se puso en cuestión el concepto de *lengua literaria*. No se aceptó que la literatura pudiera definirse como un tipo de lenguaje objetivable y describible en el análisis de las propiedades verbales de los textos. Frente a una teoría de la lengua literaria se propuso una *teoría del uso literario* del lenguaje o, lo que es lo mismo, una teoría de la comunicación literaria en el contexto de las producciones artísticas y de las definiciones sociales que tales producciones generan. La literatura no es tanto una estructura verbal diferenciada como una comunicación social, institucional e históricamente diferenciada. Lo literario es un modo de producción y de recepción comunicativa en el seno de una determinada sociedad y en un momento histórico concreto.

Los pasos dados para este cambio de enfoque son muchos, y no son los menos importantes las críticas sistemáticas a las tesis formalistas y estructuralistas haciendo ver cómo los caracteres y rasgos lingüísticos con que éstos habían cifrado la literariedad (recurrencia, procesos de metaforización, extrañamiento por artificios, singularización de los objetos, procedimientos narratológicos, etc.), se daban por igual en textos no literarios (sermones, refranes, eslóganes publicitarios, narraciones no literarias, etc.) [Pratt, 1977: 38-63; Di Girolamo, 1978]. Del mismo modo se hacía ver cómo muchos textos religiosos, jurídicos, folklóricos, filosóficos, historiográficos, etc., cuyo origen e intención no era literaria, podían sufrir, de hecho así ha ocurrido muchas veces a lo largo de la historia, descodificaciones literarias y funcionan como tal literatura. El carácter histórico y el carácter

social de la definición misma de lo literario quebraba toda pretendida esencialidad formal. No es menor argumento el que sistemáticamente recorre el libro de J. Ellis [1974]: la convencionalidad de la sanción de un texto como literatura se realiza en muchas y variadas esferas de la vida social y no es una sanción individual del lector. A los lectores y a los propios autores la literatura viene ya *designada* con carácter previo a su ser lingüístico e incluso al acto de su lectura descodificadora. Una novela es novela desde que distintas instancias institucionales: la enseñanza, la colección editorial, el formato, el lugar incluso donde se adquiere, etc., definen unos rasgos que no son tanto calidades de lenguaje; es más, las calidades del lenguaje se adaptan, en la escritura misma del autor, a las exigencias necesarias para que tal inscripción cultural efectivamente se realice [Godzich-Spadaccini, 1987].

S. J. Schmidt [1980-82] realiza un programa conocido como «teoría empírica de la literatura», tendente a objetivar los términos de las teorías de las ciencias implicadas en el complejo proceso conocido como «comunicación literaria». Se trata de estudiar las actividades que «asignan significado» a los textos. La comunicación literaria no es un contacto directo autor-lector (ni siquiera estos mismos conceptos están exentos de una categorización y valor históricamente cambiante), sino un conjunto de actos sociales construidos además sobre la base de esquemas de actos (convenciones, normas) por mediación de códigos admitidos por los participantes y cuya «competencia» es regulada por largos procesos de aprendizaje y conducta práctica. La teoría de la comunicación literaria que hemos denominado pragmática no pretende, por tanto, ocuparse de textos aislados, sino que parte de una ambición meta-teórica: estudiar las condiciones, funciones, estructuras y consecuencias de los distintos *actos* que concurren al intercambio literario. S. J. Schmidt resume bien esa ciencia empírica de la literatura que viene nutriendo los estudios de la revista holandesa *Poetics:* «Teoría de la comunicación literaria es la teoría de los actos de comunicación literaria y de los objetos, estados de cosas, presuposiciones y consecuencias que tienen importancia para esa comunicación» [Schmidt, 1978: 201], lo que implica, junto a una teoría de la producción y de la recepción, una teoría de la mediación institucional entre ambas y un aspecto de amplio desarrollo en esta corriente: el procesamiento cognitivo de los textos de acuerdo con la psicología cognitiva [Dijk, 1979b; Schmidt, 1984].

— Algunas de las orientaciones de superación del estructuralismo por la pragmática coinciden en lo fundamental con la aportación de lo que algunos [Fokkema-Ibsch, 1974: 41-56) llaman «estructuralismo checo» y preferimos nosotros denominar semiótica. En efecto, Jan Mukařovsky, el principal teórico junto a F. Vodicka de la escuela checa, compartió con Jakobson la etapa del Círculo lingüístico de Praga, redactó junto a éste las tesis de 1929, programa estructuralista, pero lo más importante de su obra está, sin embargo, influido por el último formalismo, el de Tinianov. En Mukařovsky se detecta una triple influencia: la fenomenología de Husserl a través de Ingarden, el estructuralismo y, en la última etapa de su obra, el marxismo [Doležel, 1990: 186-187].

Frente a la concepción idealista y metafísica de lo bello como propiedad sustancial, Mukařovsky sitúa la estética como parte de la ciencia general de los signos, la semiótica, definiendo el arte como un hecho semiológico [Mukařovsky, 1934]. El texto literario es, al mismo tiempo, un signo, una estructura de signos y un valor. Como en todo signo, en un texto estético —y literario—pueden distinguirse dos aspectos: el símbolo externo o *significante y* la significación representada o *significado.* La obra literaria no puede ser reducida a su aspecto material, porque el material, que Mukařovsky llama *artefacto,* sólo es investido de significación merced al acto de su percepción. El objeto de la estética no es,

por tanto, el artefacto o parte material (la forma significante) del signo, sino el *objeto estético* (significado), que es el resultado de cómo el perceptor, la conciencia subjetiva, entra en relación con el signo material. El objeto estético es, pues, «la expresión y el complemento que el artefacto obtiene en la conciencia del receptor» [Mukařovsky, 1934: 35]. Como puede verse, Mukařovsky refleja en esta tesis la doble fuente de su teoría: la semiología saussureana y la fenomenología de Husserl. Pero a diferencia del fenomenólogo polaco Roman Ingarden, que en su libro *La obra de arte literaria* [1931] había llegado también a una distinción semejante, pero concibiendo el objeto estético como la concretización del texto por un lector competente, Mukařovsky se fija sobre todo en la variabilidad histórica y relativa a las normas culturales del objeto estético, lo que otorga al significado literario una particular dinamicidad por su carácter relativo. Mukařovsky conecta el significado estético con los valores y normas con los que un texto se relaciona. Frente al principio fenoménólogico, seguido por Ingarden, de la interpretación inmanente, Mukařovsky insiste sobre el hecho de que toda interpretación y evaluación está sujeta a cambio a medida que se transforma el soporte cultural y social en relación con el cual ese artefacto o signo material es percibido. Solamente en el curso de la historia literaria y de las relaciones con las normas de género, de período, el objeto estético obtiene una *concretización* y se percibe como tal objeto estético.

Es fundamental, por tanto, que el programa semiológico de Mukařovsky expuesto en 1934 se vincule a las tesis de su ensayo «Función, norma y valor estético como hechos sociales» [1936], que proporcionó a la semiótica uno de los más agudos programas de desarrollo de la teoría de la estructura significativa como fenómeno semiótico dinámico, histórico, colectivo, y a la historia de la teoría un documento básico para entender la obra posterior de la corriente «estética de la recepción» en la dirección que representa H. R. Jauss. Frente a la interpretación como fenómeno individual e inmanente, Mukařovsky saca la noción de *valor* del idealismo esencialista y la hace solidaria con la realización de las normas histórico-culturales que afectan a lectores y críticos y vienen a determinar el sentido de la lectura e interpretación, tesis que su discípulo F. Vodicka [1964] ha llevado a la renovación metodológica de los estudios de historia literaria.

Un punto más sofisticado y sistemático de superación del formalismo por la vía de la semiótica y su conexión con la ideología social, lo ofrece el programa colectivo que dentro de la semiótica eslava se denomina «semiótica de la cultura» o «Escuela de Tartu», y que tiene como nombres más representativos a I. Lotman, B. Uspenski, Ivanov, etc. [*vid.* Lotman y otros, 1979]. Coincide Lotman con Mukařovsky en su deuda para con los formalistas rusos, hasta el punto de que buena parte de su fundamental libro *Estructura del texto artístico* [1970] es una excelente monografía sobre la estructura del verso, problema nuclear de la filología eslava. Pero también supone una alternativa al formalismo por la vía de la concepción del signo literario como un sistema complejo de múltiples codificaciones, entre las que intervienen de modo privilegiado las que él llama series *extrasistémicas* (culturales, ideológicas, etc.).

La aportación fundamental de la *Semiótica de la Cultura* es haber integrado en un cuerpo teórico coherente las investigaciones sociológicas sobre la ideología con la semiótica, acabando así con el divorcio existente antes entre los que Wellek y Warren [1949] habían denominado *accesos intrínsecos* (los filológicos) y *accesos extrínsecos* (los sociológicos, temáticos, etc.). La posibilidad de una investigación, que C. Segre [1979] ha denominado «semiótica filológica», de las preocupaciones tradicionales de los estudios textuales y la afluencia renovadora de la semiótica de la cultura servirán para que pueda construirse un nuevo perfil del investigador literario que no sea ajeno a las distintas series culturales que

se han articulado como sistemas de códigos, y que intervienen todas en la constitución del texto literario. Porque el texto literario es el resultado de múltiples codificaciones leídas en esta semiótica de la cultura.

La base de tal semiótica es considerar la cultura no como un depósito, sino como un *mecanismo de estructuración* del mundo, generador del modelo o visión que de aquél tenemos. La cultura es definida por Lotman y Uspenski de diferentes maneras: es a la vez una memoria no hereditaria de una colectividad, un conjunto de textos (porque la cultura se produce en textos y en ellos desemboca) y es también una *socioesfera* o sistema de reglas y prescripciones que permite el desarrollo de la vida comunitaria [Lotman en C. Prevignano (ed.), 1979: 209; Lotman y otros, 1979: 32].

La cultura como mecanismo generador no es una suma de textos en disposición anárquica, sino una *codificación,* una sistematización (sistema de sistemas) y una *modelización* (construcción de modelos de conducta y de realidad). La cultura sólo vive a través de los signos y de la signicidad, se comporta como un *sistema de modelización secundario* en cuyo centro o eje se sitúa la lengua natural —sistema primario— y en cuya derivación periférica se sitúan los distintos sistemas de naturaleza antropológica, filosófica, ética, literaria, que son asimismo estructuras de signos, pero que se construyen «a modo de lenguas», con el mismo dispositivo categorial que las lenguas naturales.

La literatura es, pues, un sistema de modelización secundario que, como el resto de los sistemas construidos sobre el modelo de las lenguas naturales, responde a una *codificación plural* en la que intervienen junto a la lengua natural (que es su soporte) normas poéticas de la cultura literaria (por ejemplo, las propias del período o del género) y los otros códigos culturales de naturaleza artística (por ejemplo, la «estética de la negación» en el vanguardismo frente a la «estética de la identidad» dominante en el petrarquismo), también los códigos ideológicos, políticos, visión del mundo que suministran los esquemas religiosos, etc. Ello significa, según ha desarrollado C. Segre, la proposición de la literatura como una creación de mundo con una función no sólo estética, sino cognitiva, gnoseológica, que modela a su vez la realidad, le otorga sentido pero también la refigura e interviene sobre ella [Segre, 1977: 23-34].

Tanto la pragmática como la semiótica eslava nos han mostrado una visión de la literatura incursa en el proceso de semiotización por el cual el fenómeno literario no depende sólo de las formas que adopten las estructuras verbales (metáforas, figuras, ritmo, etc.), sino del dominio y conocimiento por el emisor y receptor de unos códigos pragmáticos que regulan las formas posibles de tal semiotización en el horizonte de su propia cultura. Como W. Mignolo [1978] destaca, en ese horizonte también los metalenguajes críticos, la noción que de literatura se enseña y transmite, ocupan un lugar destacado dentro de la construcción del hecho literario como tal.

Frente a las definiciones esencialistas del formalismo que buscaba fijar las propiedades literarias en rasgos objetivos del mundo empírico, como hechos objetivos y dados (la *literariedad*), las teorías pragmáticas han venido a contraponer una definición del hecho literario como resultado de una interacción entre el conjunto de estructuras verbales y quienes escriben, quienes leen, quienes interpretan y definen. Tal interacción es históricamente variable por la remoción de los sistemas de valores estéticos, ideológicos y de los lenguajes críticos. La literatura se ha reencontrado así con la cultura, la historia, la ideología. A ese reencuentro ha colaborado de forma importante Mijail Bajtin, teórico ruso conocido muy tardíamente en Occidente, que ofrece, en este contexto de ideas, aportaciones singulares.

— Bajo el nombre de «Círculo de Bajtin» [Todorov, 1981] se agrupa hoy una serie de libros, publicados algunos bajo el nombre de Bajtin y otros se cree que inspirados direc-

tamente o incluso escritos por él, pero publicados bajo el nombre de discípulos como el de Voloshinov [Bajtin, 1929], *Marxismo y filosofía del Lenguaje,* y el de Medvedev [Bajtin, 1928], *El método formal en crítica literaria.*

El Círculo de Bajtin hace otra cosa que una mera superación del formalismo crítico o que suministrar conceptos como los de *dialogía, intertextualidad, cronotopo, carnavalización,* hoy comunes referencias en la teoría. Bajtin parte de una radical concepción del lenguaje que se sitúa en los antípodas del estructuralismo y que pone los cimientos de una teoría materialista de la conciencia y del significado. La conciencia humana es una conciencia *dialógica,* nace del intercambio de voces del sujeto con el otro, con los demás. Frente a la lingüística estructural saussureana que creó un concepto de *langue,* sistema abstracto y desencarnado, Bajtin fue de los primeros en reivindicar una lingüística de la palabra, porque el lenguaje es intercambio dialógico: sólo puede aprehenderse la lengua en el intercambio de voces entre yo y el otro, que es un intercambio activo, que modifica mi posición y la del otro, y donde tampoco el sujeto es una individualidad hablante que expresa, sino el miembro de una comunidad heterogénea plagada de muchas voces que el sujeto hace suyas, se hace con ellas, siendo tales voces ecos de muchas y plurales fuentes, tonos, orígenes, según son plurales y diversos los discursos, los idiolectos, los sociolectos, las ideologías que penetran en la voz de quien habla y de quien escucha. La constitución misma de la conciencia del sujeto es lingüísticamente *dialógica* y por el lenguaje se materializa ideológicamente como discurso social.

Solamente a partir de los primeros textos del Círculo de Bajtin, como los citados y el ensayo titulado «El problema del contenido, del material y de la forma en los estudios literarios» [1924, en Bajtin, 1975: 13-65], donde expone su teoría del lenguaje, pueden entenderse cabalmente sus propuestas teórico-literarias, que están insertas y son concreciones de esa nueva epistemología de la construcción del sujeto dialógico por la vía de una textualidad asimismo dialógica. También los textos dialogan unos con otros, se dejan penetrar por un entramado de voces polifónicas que es lo que la lectura estructuralista de Bajtin llamó *intertextualidad.* Bajtin explica el dialogismo, que es concepto más amplio y rico que el de intertextualidad, en un capítulo de su fundamental monografía sobre Dostoievsky [Bajtin, 1963], donde expone las que serían sus principales tesis sobre la novela, planteadas también en el libro que reunió sus escritos sobre este género [*vid.* Bajtin, 1975]. Frente a la épica, que es monológica, y frente a la gran novela realista de Balzac o de Tolstoi, que uniforma por el narrador-autor todo el discurso, el género novela es plurilingüe, reúne en su interior un diálogo social y colectivo en el que intervienen muchas voces, acentos, registros. La conciencia única se ha disuelto y se refracta múltiple en los discursos que habitan en su interior, de distinta procedencia y origen, tanto por las individualidades hablantes, los personajes, como por la presencia en la novela, desde sus orígenes renacentistas en Rabelais, en Cervantes, de una multitud de textos (religiosos, morales, institucionales, jurídicos, etc.) por los que la sociedad habla. Dostoievsky lleva a su culminación la novela polifónica al entablar un flujo de conciencias plurales que incluso rompen la frontera habitual que distingue el discurso del autor del discurso del personaje.

Del mismo modo, en su libro sobre Rabelais [Bajtin, 1965] había atendido Bajtin a lo que hoy se ha conceptualizado como *carnavalización.* Las fiestas asociadas al carnaval invierten las jerarquías, mezclan los opuestos, juntan lo sagrado y lo profano. Ese concepto permite comprender unitariamente el gran efecto modelador de la sátira y la parodia, junto con el diálogo, en la conformación de los géneros y de la literatura. La literatura es un poderoso medio de inversión del concepto de identidad del sujeto. Por ello las teorías de Bajtin han supuesto una crisis que abre caminos radicales para cuestionar la relación del

individuo con el lenguaje. Su poética dialógica es más que una teoría literaria que oponer a otras en el vaivén de las oscilaciones teóricas. Sostiene I. Zavala [1991] que frente a las lecturas posmodernas de Bajtin, que pretenden presentarlo como una oferta más del pluralismo metodológico, Bajtin no propone sólo una teoría, sino el fundamento de una nueva epistemología que afecta a la raíz de lo social: una nueva forma de comprender el mundo como conflicto yo-otro, unidad-variedad, donde la raíz materialista, marxista, de su pensamiento socializa la experiencia y la reparte abierta a un conflicto permanente, donde ha quedado rota la esencia metafísica de la estética que aislaba los textos como expresión de individuos hablantes.

3. ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN. POÉTICAS DE LA LECTURA

— En el paulatino desmontaje de la pretendida objetividad de los textos literarios y del esencialismo que definía lo literario como una propiedad que es, que está ahí, en ciertos textos dispuestos y conformados para ser luego disfrutados, leídos y comunicados, ocupa un lugar muy destacado la corriente que se conoce como «estética de la recepción». Tal corriente está conectada con la fenomenología y hermenéutica alemanas y ha supuesto, como dijimos, un cambio de paradigma teórico en los estudios literarios del siglo XX. A partir de los años setenta y por la introducción de la estética de la recepción se da otra vuelta de tuerca a la noción de literatura imperante durante siglos y que la poética formal había consagrado: la literatura era una manera especial de ser el lenguaje, de estar construidos los textos. La estética de la recepción interviene directamente en los problemas de la interpretación y el significado al plantear, por el contrario, que la obra literaria existe solamente cuando es leída y es la experiencia de la recepción el único modo de actualizarse el texto como objeto estético. El programa fenomenológico de Husserl sobre el que se fundamentan tales teorías había establecido una solidaridad entre el acto de pensar y el objeto del pensamiento. Mi conciencia no es meramente un registro pasivo del mundo, sino que lo constituye activamente.

— El teórico polaco Roman Ingarden aplica el programa fenomenológico a la obra literaria y junto con el concepto de objeto estético de Mukařovsky y el de la temporalidad de Gadamer, da las bases sobre las que se asienta la estética de la recepción alemana, que tiene en W. Iser y H. R. Jauss, teóricos de la Escuela de Constanza, sus principales mentores. De Ingarden toman éstos fundamentalmente los conceptos de *indeterminación* y de *concretización.* Respecto al primero, la teoría de Ingarden entiende que la obra literaria es objeto puramente intencional y heterónomo, esto es, resulta dependiente de un acto de conciencia, por lo que se diferencia tanto de las objetividades reales como de las puramente ideales [Ingarden, 1931:XII-XIII]. Se ha hecho famosa su teoría de los cuatro *estratos* de la obra literaria: *a)* el de las palabras-sonidos o raíz material de la obra, *b)* el de las unidades con significado, *c)* el de los objetos representados y *d)* el de los aspectos esquematizados por los cuales esos objetos aparecen en la conciencia o son su «representación». Lo importante para la estética de la recepción es que esos cuatro estratos forman lo que Ingarden llama una *estructura* esquemática [*ibidem,* pág. 246] o esqueleto que el lector habrá de actualizar o rellenar. En contraste con los objetos reales, los objetos representados en la obra literaria exhiben lugares de *indeterminación,* concepto que allegará luego la teoría de la lectura de W. Iser [1976]. La actividad cognitiva llevada a cabo por la lectura no es otra cosa que un papel activo de rellenado de las indeterminaciones con que los objetos aparecen en el texto. A esa actividad cognitiva llama Ingarden *concretización.*

– W. Iser desarrolla sistemáticamente, en su libro *El acto de leer* [1976], una teoría de

cómo la lectura es fuente del significado artístico, su única realización. Pero, al igual que Ingarden, Iser pone cuidado en advertir que la concretización de la lectura no es una mera subjetividad del lector, sino la relación de las imágenes del lector con los esquemas de la estructura textual. Iser prefiere evitar decir que el libro es puro efecto de lectura o construcción del lector: prefiere hablar de intersección entre la lectura y los constructos textuales. En esa intersección ocupa un lugar de privilegio su concepto de *lector implícito*. Éste es diferente del empírico o real y se trata de un constructo teórico para explicar la preestructuración del significado potencial de un texto y al mismo tiempo la personificación de ese potencial en el proceso de lectura. Tal proceso es un proceso dinámico. El lector aporta a la lectura ciertas «pre-comprensiones» y un repertorio de creencias y expectativas. Al proceder a la lectura, tal repertorio se ve modificado por las estrategias textuales de manera que el círculo hermenéutico comienza a girar. Como quiera que la literatura muestra, por la ficcionalidad, una falta de correlación entre sus objetos y los de la vida real, aquellos son *imaginarios y* no hay manera de verificarlos. Hay una cierta cantidad de indeterminación, un horizonte de posibilidades y expectativas que la lectura va reduciendo, normalizando o ampliando. La obra se crea en el acto de lectura. Sólo allí realiza la literatura su posibilidad.

— H. R. Jauss, el otro gran teórico de la Escuela de Constanza, ha manejado también a Ingarden, pero se muestra más influido por Mukařovsky y por la hermenéutica de Gadamer. También Jauss contempla la indeterminación, pero no tanto en los términos de la lectura individual como en los términos de la lectura colectiva: cómo los textos son *historia,* no en el sentido de ser hechos estáticos, fijados en el pasado, sino en el sentido en que Gadamer interpreta a Heidegger. Éste había reivindicado la posición de existencia humana, de *ser en el mundo,* como núcleo de su reflexión. Nunca podremos adoptar la posición de contemplar el mundo como si esa contemplación la hiciésemos desde afuera, desde lo alto. Estamos inmersos en el objeto mismo de nuestra conciencia. Nuestro pensamiento, por ello, es histórico, se halla siempre en algún lugar. Como Gadamer explica en *Verdad y Método,* el sentido depende de la situación histórica del intérprete. Ello abre la obra a nuevos significados según sea el contexto cultural e histórico del lector-intérprete. Ni el autor, ni ninguna lectura, consumen y fijan el significado. Las obras se reinterpretan, se discuten; a una teoría y a una lectura sucede otra, pero todas son «situacionales», las del momento en que se hacen, y ninguna es la definitiva, aquella que puede decirse o reconocerse como la «interpretación auténtica», la que *es*. No puede ser otra cosa toda lectura que interpretación, diálogo entre el pasado y el presente.

H. R. Jauss maneja estos conceptos de la hermenéutica y también los de la «norma estética» de Mukařovsky, así como los del último formalismo, para reivindicar una nueva historia literaria que sustituya la pretendida objetividad de la lectura por una dialéctica histórica que incluya sus interpretaciones, una relación entre el público y la obra, sujeta a la variabilidad histórica del propio significado artístico. El público es fuerza co-creadora en el sentido en que el «horizonte de expectativas» de una obra se ve constantemente sometido a revisión, modificado por la lectura histórica. Se hace precisa, por tanto, una Historia literaria que sea historia de las recepciones de los textos [Jauss, 1971: 68-114].

— Junto a la estética de la recepción sostenida por los teóricos de la Escuela de Constanza, hay en las teorías actuales muchas otras aportaciones a una «poética de la lectura». Algunas se han preguntado sobre cómo la institución, lo que S. Fish ha llamado «comunidad interpretativa», determina el proceso de lectura e incluso la detección de los estilemas por parte de los usuarios [Fish, 1980].

Otros han hablado de una «competencia literaria». Aplicando a la literatura este concepto chomskyano, Culler [1975] intenta dirimir qué hay en el lector antes de leer que pertenece al texto, cuando el texto ni siquiera ha comenzado a leerse. Hay, por consiguiente, una cultura literaria indispensable en la descodificación que es, por tanto, la actualización de una competencia supratextual, institucional, normativa. Ahora bien, mientras Riffaterre [1978] se limita a reivindicar ese «plus» de significación y de mayor competencia que el texto literario exige de sus lectores, otros teóricos muestran cómo la interpretación literaria adopta valores, esquemas ideológicos, creencias y suposiciones conectadas con la ideología de quienes interpretan y de sus intereses sociales [Eagleton, 1983].

De las distintas contribuciones a una Poética de la lectura, es integradora e inteligentemente conciliadora de las visiones pragmatistas y de las textuales la que ofrece U. Eco en *Lector in fabula* [1979]. Eco hace una propuesta más global que la fenomenológica en la medida en que imbrica en su teoría elementos de retórica, de semántica, de lógica, de narratología, todas ellas disciplinas necesarias para el estudio de los códigos lingüísticos y paralingüísticos que actúan en la *cooperación* que el lector lleva a término con el texto. Reticente hacia las propuestas de un pragmatismo a ultranza que reduzca todo a uso y convención, Eco quiere armonizar el reconocimiento de la libertad de las interpretaciones y el del código textual, por el expediente de sostener que la libertad interpretativa que el lector lleva a término tiene en el texto el horizonte de su posibilidad, toda vez que el propio mecanismo generativo del texto literario tiene previstas las descodificaciones que un *lector modelo* realiza. Lo que Eco se propone es definir la forma o estructura que adopta la apertura textual o armonizar con el concepto de «cooperación interpretativa» las ideas de apertura del significado y de código textual. Un texto es, para Eco, un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo [Eco, 1979: 79].

Las corrientes teórico-críticas hasta aquí presentadas tienen en común, pese a sus muchas diferencias internas, haber propuesto una indagación de la literatura como fenómeno, sea textual-formal, sea pragmático-situacional, metodológicamente aislable: la literatura se liga a su propia teoría por la idea de que un objeto se constituye interdependiente del discurso teórico que lo nombra.

Las dos corrientes que vamos a estudiar a continuación tienen que ver, en cambio, con la mirada que hacia la literatura han vertido los dos grandes sistemas de pensamiento que revolucionaron las ciencias humanas en nuestro siglo: el marxismo y el psicoanálisis, desde los que se han construido unas teorías con perfiles propios, ligados a dos métodos de análisis: la sociología literaria y la psicocrítica.

4. SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA

— Suele admitirse dos corrientes distintas dentro del amplio campo de estudios que vinculan literatura y sociedad. Mejor que de sociología de la literatura/crítica sociológica es preferible hablar, según hace S. Wahnón [1991: 124], del enfrentamiento metodológico entre las sociologías empíricas y las sociologías dialécticas. Las primeras son mucho más una sociología del consumo y pretenden eliminar todo juicio de valor estético para hacer «sociología de campo», con métodos objetivos de análisis de aquello que rodea socialmente a la literatura (producción editorial, librerías, premios literarios, etc.). Las segundas, aunque carecen de unidad, tienen su fundamento casi todas en la teoría marxista y, aunque con muchas corrientes internas y debates entre ellas, comparten los conceptos fundamentales del materialismo histórico.

— La sociología empírica que representa R. Escarpit, pero que se hace en equipos de

investigación como los vinculados a las universidades de Burdeos, Bruselas o Birmingham, pretende objetivar la relación sociedad-literatura por el expediente de formular con estudios estadísticos las vías de contacto entre ambas, desde la base de su supuesta inocuidad para el discernimiento de lo literario y con la pretensión de desentenderse de criterios estéticos o juicios de valor. La literatura, para R. Escarpit, no es un valor, tampoco es un hecho estético, es, sobre todo, un *proceso,* una realización, un modo de ser cuantitativa y cualitativamente mensurable por medio del estudio de las fases y elementos que intervienen en ese proceso. Escarpit considera fundamentalmente tres: un *proyecto,* un *medio* y una *recepción* [Escarpit, 1958: 14 y ss.]. La obra literaria es un producto social en el que interviene una cadena de producción, de mediación y de consumo y no es posible hoy plantearse la literatura como un hecho estético independiente de ese proceso que R. Escarpit centra en la cultura impresa estudiando la *génesis histórica* del libro (procedencia del autor, condiciones sociales de su vida, profesiones, etc.), *la mediación* o distribución (editoriales, circuitos económicos que intervienen en el libro, etc.) y el *consumo* (estadísticas de lectura, bibliotecas, hábitos de consumo, etc.).

La ventaja es una consciente *desacralización* del concepto de literatura [Escarpit, 1958: 131-132; Wahnón, 1991: 126], pero la pretendida pureza de esa realidad empírica de ser la literatura lo que se consume como tal, deja fuera casi todos los elementos que realmente importan a una teoría literaria: la conceptualización de lo literario, el porqué de su ideologización, los metalenguajes críticos, etc. Ya hemos visto con S. Fish, Mignolo, Schmidt, la riqueza de las vías de comunicación entre la literatura y su idea, que un simple análisis de sociología de mercado no puede atender.

— Como quiera que son muchas y distintas las teorías que se han sucedido a partir de Marx y Engels, y ante la evidencia de que también hay una cronología interna de indudable interés, cabría articular la sociología literaria de raíz marxista en cuatro apartados diferentes: 1) conceptos clave del marxismo clásico, 2) la crisis desde la Escuela de Frankfurt, 3) el marxismo estructuralista y 4) la sociocrítica. En esta distribución se supone una evolución de las teorías, pero no de una misma teoría. Al igual que ocurrió con el formalismo, la sociología ha tenido en su interior muy diferentes aportaciones de otros saberes y ha visto enriquecido su lenguaje por otros lenguajes, lo que ofrece distintas teorías marxistas. No todas son en sentido estricto «sociologías de la literatura», puesto que buena parte de las teorías marxistas, aunque relacionan inevitablemente la literatura con la sociedad, promueven junto a una sociología una estética y una teoría de la literatura. La Escuela de Frankfurt, por poner un ejemplo, se mueve mejor en el terreno de la estética que de la sociología propiamente dicha.

• Más importantes que los breves apuntes en que K. Marx y F. Engels se refieren directamente a cuestiones de arte y literatura [*vid.* Bozal (ed.), 1976], consideramos textos en que se explican las relaciones que se dan entre la *estructura* (o modo de producción económica de una sociedad) y la *superestructura* (constituida por las manifestaciones espirituales que dicha estructura genera, tales como filosofía, religión, arte, literatura).

La tesis clave de la teoría marxista de la literatura es que todas las manifestaciones significantes de la actividad humana en una sociedad no se explican por sí mismas, sino que hunden sus raíces en las relaciones materiales, económicas (lo que Marx llama *economía política* en su fundamental texto introductorio a la *Contribución a la crítica de la economía política* (1857) [Bozal, (ed.), 1976: 73-76]). En la producción social las personas entran en relaciones que, lejos de su voluntad, son necesarias, son fundamento de su sustento: son las relaciones de producción que constituyen la «estructura» de esa sociedad. Tal estructura

genera una ideología y como elementos fundamentales de ella se reproducen en formas de la conciencia social (superestructuras) que expresan la imagen de la realidad que una sociedad elabora a partir del papel que ocupa en el conjunto de la organización social y determinada por aquellas relaciones de producción necesarias. La mitología y la epopeya grecolatinas fueron formas características del sistema social griego y de sus relaciones sociales. La literatura y el arte son, por tanto, formas ideológicas de la conciencia social, porque surgen en el seno de la interacción social y de las relaciones materiales que tal interacción supone. Resulta fundamental a este propósito el ensayo de Marx «La ideología alemana» (1845-1846) [Eagleton, 1976: 23-38].

Otro concepto-tesis básico del marxismo clásico es el de *realismo*. Es cuestión controvertida [Villanueva, 1992] y que la tradición ha simplificado en exceso, sobre todo a partir de la lectura que Plejanov, en su obra *El arte y la vida social* [1912-1913], hizo de él. Plejanov reacciona contra las teorías estéticas del arte por el arte y conviene en que el arte refleja las condiciones de vida, de modo que en la segunda mitad del XIX la gran época de la novela mostraría la «decadencia del arte burgués», por una falta de comprensión del artista con la sociedad. Su ideal literario sería el de un arte socialista comprometido con el proletariado y su calidad medible según el grado de realismo de su representación.

F. Engels había proporcionado en parte una base doctrinal a tal valor cuando inició una discusión sobre el realismo que dominó los debates teóricos literarios marxistas durante décadas, aunque convendría distinguir lo que es el debate teórico, que culmina en G. Lukács, de su utilización política, a menudo sometida a torpes instrumentalizaciones. F. Engels afirmaba que el realismo —aquella forma de representación que emana directamente de la acción de los personajes— es el modo de representación más fiel a la concreta dinámica de la vida. La realidad ha de mostrarse al lector y espectador a través de la acción del drama y la novela, y no ser inducida tendenciosamente. Pero en manos de Engels la cualidad del realismo literario no es identificable con la teoría del simple reflejo, por cuanto en una carta a M. Harkness afirmaba ver en las novelas de Balzac a un consumado maestro del realismo aunque fuese un legitimista político, puesto que las novelas del autor de la *Comedie Humaine* son una excelente muestra de la lucha de la creciente burguesía urbana en ascenso frente a la vieja nobleza. Engels entendía el realismo como la «representación fiel de caracteres típicos en circunstancias típicas».

Más allá del modo como Lenin y más tarde Stalin consagraron políticamente la eficacia de esta estética, la cuestión del *realismo* y, en general, de la teoría marxista de la literatura encuentra su gran teórico en G. Lukács, en los ensayos recogidos en *El marxismo y la crítica literaria* [1945], *Prolegómenos a una estética marxista* [1956] y su *Estética*. El principal supuesto de la estética lukacsiana del arte es que éste, como la ciencia, es una forma de captar lo esencial del fenómeno, comprenderlo, descubrirlo en su mayor riqueza, reproducir su totalidad y no solamente su dimensión aparente, empírica. No se trata de la representación especular, puramente automática, sino de la «particularización»: investir un significado concreto a una idea universal, concepto muy influido por la Estética de Hegel. Ello significa ofrecer la «realidad tal como es efectivamente» [Lukács, 1938: 293, *apud.* Wahnón, 1991: 133]. El arte, en efecto, es un procedimiento específico de conocimiento, lo que no obsta, sin embargo, para que Lukács muestre preferencias por un arte contenidista y por las formas del realismo. El arte más perfecto es aquel que se supone un instrumento de conocimiento objetivo de la realidad porque alcanza a penetrar y representar la dialéctica social. Pero tal conocimiento es incompatible con el «arte reportaje» o la «literatura del hecho», que siempre ofrecen una imagen parcial de la realidad. La auténtica representación artística debe reproducir la *totalidad* del proceso

histórico, explicitando las fuerzas reales y esenciales que lo mueven [Lukács, 1961: 105-126]. Hay una interdependencia entre el concepto de especificidad del conocimiento artístico y el de *totalidad significativa,* que es el más característico de Lukács. Por medio de éste Lukács subrayaba la profunda interrelación que debía existir entre todos los detalles de la obra a fin de construir una unidad de sentido: «Toda obra de arte ha de presentar una cohesión coherente, redondeada, acabada y tal, además, que sus movimientos y estructura resulten directamente evidentes» [Lukács, 1934: 20, en Wahnón, 1991: 134].

• La crisis de algunos de los conceptos clave del marxismo clásico se vivió a partir de las polémicas que abrieron escritores y filósofos muy relacionados con las vanguardias artísticas del primer tercio del siglo. Entre los primeros destaca B. Brecht, y los filósofos que mejor revelaron una renovación del pensamiento marxista son T. Adorno y W. Benjamin, pertenecientes a la Escuela de Frankfurt. Lo que tienen en común es que entienden que, aun conservando la forma realista como estética adecuada a la lucha de clases, aquélla no puede ser la visión artística de un mundo homogéneo, sino de un mundo fragmentado, contradictorio, roto. B. Brecht discute a Lukács su concepto de realismo en estrecha conexión con el problema de la función política del arte. La representación artística, si se quiere realista, no debe tender a la aceptación pasiva por parte del público, sino a una toma de conciencia activa, crítica, respecto de la realidad. Para ello es fundamental el medio artístico del *distanciamiento.* Por medio del distanciamiento el artista desenmascara la inercia opresiva de la sociedad capitalista. En este distanciamiento y en su invitación a la praxis liberadora es donde el arte alcanza su dimensión auténticamente revolucionaria. El distanciamiento se consigue, según Brecht [1938: 237-241], revelando los propios recursos de la representación artística, diagramatizando la figuración del mundo cuya unidad salta hecha añicos. El arte es una práctica de esa ruptura.

De su relación estrecha con las vanguardias artísticas que teorizaron con una profundidad aún no superada, extraen los teóricos de la Escuela de Frankfurt sus principales aportaciones a las cuestiones de la teoría del arte y de la literatura. Tanto T. Adorno como W. Benjamin ven en la técnica y sus formas, y no sólo en los contornos, la capacidad «productora de realidad» que destaque al arte y lo equipare a las ciencias. Pero el arte vanguardista en especial, que «desconcierta a la conciencia realista ingenua» [T. Adorno, 1958: 50], con su ininteligibilidad y su aparente falta de sentido, ejerce una función mucho más crítica y liberadora que la del arte ingenuamente realista. Adorno y Benjamin son los pioneros de una sociología entendida como teoría crítica de la sociedad. También el arte se ve inmerso en los valores de la sociedad capitalista que sustituye los valores de uso por los de cambio. No escapa el arte a ser goce de la mercancía y «parodia del resplandor estético». Todos los productos del espíritu sufren idéntico proceso de «cosificación» (reificación) que precisamente los vanguardistas quieren subvertir.

• Se ha convenido en llamar «marxismo estructuralista» a la aportación francesa a la sociología literaria en los años sesenta, cuando dominaba la era estructuralista y cuando ejercen su influencia las teorías de L. Goldmann y de L. Althusser.

El «estructuralismo genético» de L. Goldmann se caracteriza por buscar las relaciones entre arte y realidad no en las formas ni en los contenidos, sino en las «estructuras», lo que le permite propugnar que las relaciones estructurales son de homología y no de determinación. Su hipótesis fundamental es que «el carácter colectivo de la creación literaria proviene del hecho de que las estructuras del universo de la obra son homólogas a las estructuras mentales de ciertos grupos sociales» [Goldmann, 1964: 226]. El texto literario no

refleja la realidad social, la contiene; las estructuras y formas sociales son significantes porque están presentes en la cultura y a través de ella podremos estudiarlas. El concepto del que se sirve es el de *visión del mundo,* que toma de K. Manheim y que es el pensamiento colectivo de un grupo social determinado. Añade Goldmann: «La obra literaria no es el simple reflejo de una conciencia colectiva real y dada, sino el resultado, en un nivel de coherencia muy elevado, de las tendencias propias de la conciencia de tal o cual grupo social... La relación entre el pensamiento colectivo y las grandes creaciones individuales literarias, filosóficas, etc., reside no en una unidad de contenido, sino en una coherencia más desarrollada y en una homología de estructuras que puede expresarse por contenidos imaginarios extremadamente diferentes del contenido real de la conciencia colectiva» [Goldmann, 1964: 27].

Como afirma S. Wahnón, «L. Althusser se concibe estructuralista porque intenta descubrir la estructura invariable —el juego de relaciones constantes— que subyace a toda actividad cognoscitiva: la estructura del pensamiento científico, la estructura de la ideología, la estructura del conocimiento literario, etc.» [Wahnón, 1991: 138]. Para la literatura significa una renovación del modo de estudiar las relaciones entre literatura e ideología. El énfasis no lo pone Althusser en las significaciones ni en los contenidos, ni siquiera en las estructuras mentales de un pensamiento colectivo, sino en el modo como el discurso social, a través de la práctica de la enseñanza y de otros medios vinculados al aparato ideológico del Estado, vehicula la ideología. El arte forma parte de la ideología, la vehicula, la sustenta y la reproduce en los términos de la perpetuación del modelo explotadores/explotados.

• Gran deuda con el concepto de ideología, no como significado de un objeto, de un contenido, sino como una *mirada* hacia el objeto, tiene la corriente que hemos denominado *sociocrítica,* siguiendo la acuñación de P. Zima, uno de sus principales representantes e historiadores. Lo que distingue a la sociocrítica es que lleva el estudio de las relaciones de literatura y sociedad al estudio de las grandes «mediaciones», de naturaleza institucional (la ideología literaria que se enseña en escuelas, universidades, en las propias teorías...) y, sobre todo, de naturaleza lingüística: el lenguaje es el lugar de los conflictos, la inscripción principal de la ideología. Conecta por tanto con las tesis de Voloshinov, Bajtin, Lotman, etc. J. Dubois y P. Bourdieu han convenido en un acceso que privilegia el estudio de la *institución literaria y* de las que llaman «prácticas de significación» ligadas a los hábitos prescritos y favorecidos por la institución literaria [Dubois, 1978; Bourdieu, 1979]. P. Zima es el principal representante de la sociocrítica interesada no en una sociología de la literatura, sino en una sociología del texto literario que indaga «cómo las estructuras sociales penetran en esa práctica significante llamada *escritura* y cómo en ella son transformadas» [Zima, 1978: 291]. Para Zima sólo situándose en el nivel lingüístico, léxico, sintáctico, narrativo de los textos puede responderse a esta cuestión, porque cada grupo social desarrolla unos dialectos particulares, *sociolectos,* que pueden distinguirse en las estructuras léxico-semánticas, narratológicas, etc. [Zima, 1985: 131].

5. PSICOANÁLISIS Y LITERATURA

— La influencia del psicoanálisis en la teoría literaria del siglo XX ha sido importante, tanto sobre escuelas críticas que han intentado profundizar en el desarrollo de métodos de análisis con el utillaje psicoanalítico, como por la permeabilidad de otras corrientes no psicocríticas a conceptos aislados vertidos por el psicoanálisis. El origen y orientación básica de las investigaciones muestran que el psicoanálisis se ha preocupado más por lo que Castilla del Pino llama el «universo literario»

(conjunto de factores pragmáticos que intervienen en el texto literario) que por la literatura en su configuración textual-formal [Castilla del Pino, 1983, 252]. De hecho, las más importantes aportaciones de la crítica literaria psicoanalítica se han vertido hacia el mundo del escritor como componente no únicamente textual, sino como figura biográfica con existencia propia, cuya relación con el texto estudiaría preferentemente esta corriente. Las viejas cuestiones del genio artístico y del proceso creador han compensado lo que en el resto de las corrientes del siglo XX, según hemos visto, era la sanción de una auténtica «muerte del autor». Salvo representantes de la estilística, y por ello mismo Starobinski veía en Spitzer a un precursor de la psicocrítica [Starobinski, 1970: 36-38], como podemos igualmente ver en Carlos Bousoño un sistemático manejo de conceptos psicoanalíticos para explicar mecanismos de la expresión poética o de la configuración del símbolo literario [Bousoño, 1978].

Aunque las primeras aportaciones de S. Freud se dirigen al autor-escritor como objeto preferente, no todas las corrientes de la crítica literaria psicoanalítica son indagaciones sobre la personalidad del escritor a partir del análisis de sus mitos u obsesiones. Podríamos establecer tres grandes corrientes de la teoría literaria psicoanalítica, que tienen que ver, además, con el predominio que otorguen a alguno de los tres componentes básicos de la comunicación: el emisor-autor, el mundo temático del texto y el lector.

— Hay una teoría literaria psicoanalítica, que inauguran algunos trabajos de S. Freud, en los que el punto de vista es la literatura como vehículo portador de información, bien sobre temas personales de la biografía del escritor, bien sobre la configuración del proceso creador mismo. Ya en *La interpretación de los sueños* (1900) describe Freud ciertos mecanismos de funcionamiento del espíritu humano en el sueño, como son la figuración, la dramatización y el desplazamiento, que operan de igual modo en las obras literarias. En *El chiste y su relación con el inconsciente* (1905) concreta más una relación con la literatura al analizar el funcionamiento psíquico y lingüístico del ingenio, el humor y lo cómico. El ahorro, la condensación de sentidos y la súbita descarga de información que en el chiste se ofrecen, son fundamentos del placer estético. En *El poeta y la fantasía* (1908) Freud relaciona la peculiar creatividad del escritor con tres tipos de actividades afines a la literaria: el juego, las fantasías y los sueños, en la que es la principal aportación freudiana al tema del proceso creador.

Junto a estas aportaciones teóricas generales, Freud tiene otras en que analiza alguna obra en concreto, como la *Gradiva* del escritor alemán Jensen o los temas shakespeareanos que le ocuparon repetidas veces, como el de los tres cofrecillos de *El mercader de Venecia,* el tema de *Macbeth,* etc.

Algunos discípulos de Freud continuaron trabajos de psicoanálisis de autor como el que lleva a cabo Marie Bonaparte sobre E. A. Poe (1933), que actúa como ejemplo de método biográfico psicoanalítico, al relacionar temas de la obra de Poe con fijaciones patológicas del escritor obtenidas de su biografía. O los estudios clásicos de O. Rank sobre el tema de Edipo en la literatura.

En esta vertiente centrada en el autor destaca por su interés la denominada psicocrítica de Ch. Mauron, que ofrece una primera novedad: proponerse como un método crítico literario de base textual. No es en la biografía del autor donde podemos encontrar claves interpretativas, sino en el análisis del propio texto literario. El método de Mauron persigue individuar en la obra literaria la red de metáforas, giros, etc., que se presentan con tal frecuencia que hacen sospechar que tras ellos se esconde un importante elemento afectivo que reenvía a experiencias decisivas del autor y que revelan los que serían sus «mitos personales». Proporciona para ello un método con cuatro operaciones sucesivas: 1) superposición de textos que revelan una serie de relaciones in-

conscientes o redes metafóricas, 2) estudio de las recurrencias y modificaciones de esas redes metafóricas dibujando figuras y situaciones dramáticas que 3) reenvían al mito personal del escritor y 4) verificación de los resultados con los datos biográficos [Mauron, 1963; Clancier, 1976: 254-262].

— Otras direcciones de la crítica psicoanalítica censuran el reduccionismo al autor y a su biografía como especialización del psicoanálisis y prefieren indagar los mundos temáticos del texto como reflejo de grandes temas arquetípicos. La base de estas direcciones es la obra de C. G. Jung, quien sostuvo que el elemento fundacional del arte no reside en el inconsciente individual, sino en el inconsciente colectivo, primordial, heredado genéticamente, no ligado a complejos infantiles individuales, sino a categorías básicas del imaginario humano presentes en toda fantasía. El «inconsciente colectivo» es delimitable por medio de la «imagen primordial» o *arquetipo* que es «una figura, demonio-hombre o proceso que se repite en el curso de la historia, cada vez que la fantasía creadora se ejercita libremente... Ésa es en cierto modo la resultante de innumerables experiencias típicas de todas las generaciones pasadas» [Jung, 1931: 64]. Entre obra de arte e inconsciente median estos arquetipos, auténticos asideros del devenir profundo del inconsciente colectivo, devenir del que participa el inconsciente individual.

De la brecha epistemológica abierta por Jung se nutren las personalísimas aportaciones de G. Bachelard, la crítica temática francesa y una corriente más específicamente literario-poética que denominamos *Poética del imaginario,* desarrollada en Francia a partir de los trabajos de G. Durand [1964] y de J. Burgos [1982]. G. Durand propone básicamente una *mitocrítica* por medio de la articulación de los símbolos culturales y los mitos. Realiza una tripartición de los símbolos según regímenes de fantasía: *a)* mitos y símbolos del universo imaginario diurno, *b)* mitos y símbolos del universo imaginario nocturno y *c)* símbolos de la actividad mediadora erótica. Jean Burgos intenta una sistematización de los grandes «esquemas organizativos» que median entre la estructura lingüística y el universo imaginario del autor. Esos esquemas imaginarios, como los de la conquista, repliegue, progreso, ascensión, etc., se vinculan a estructuras espaciales y cronológicas. A. García Berrio, en su análisis del imaginario de *Cántico* de J. Guillén [A. García, 1985], propone una concreción de lo que él llama «sintaxis imaginaria» por medio de una integración de los símbolos sustantivos de G. Durand y los tipos de esquemas sintáctico-fantásticos de J. Burgos.

— A las corrientes de crítica psicoanálitica del autor y temático-arquetípica habría que añadir, por último, las que se han centrado en el tercer componente de la comunicación literaria: el lector. De entre las propuestas para una relación de psicoanálisis y lectura destaca la de N. Holland [1968]. Para este autor el placer que obtenemos de la literatura reside en la transformación que ésta hace de nuestros deseos y temores inconscientes en significados aceptables en nuestra cultura. Los textos literarios desenmascaran interioridades ocultas, pero, a diferencia del psicoanálisis clásico, este proceso se encuentra en la respuesta del lector a su encuentro con el texto. Las estrategias de lectura son una recreación de la identidad de los lectores, pero las expectaciones que el lector lleva hasta el texto son modificadas en su transacción con él.

Una posibilidad diferente de relación entre elementos psicológicos y literatura la ofrece una corriente vinculada inicialmente a los desarrollos de la poética textual y de la pragmática, y ahora desarrollada por la teoría empírica de la literatura: la que estudia la psicología cognitiva, el funcionamiento de las distintas disposiciones mentales que actúan en el procesamiento cognitivo de los textos (Van Dijk, 1979b). Esta corriente plantea el proce-

so de comprensión de los textos y de asignación de significado, es decir, el establecimiento de vínculos entre las proposiciones expresadas por las sucesivas frases y las capacidades cognitivas de reordenación, memorización, almacenaje y disposición en la mente: ¿Cómo se memoriza un texto? ¿Qué habilidades funcionan en su captación unitaria?, etc.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, L., 1989, *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria,* Madríd, Gredos.

ADORNO, T., 1958, *Notas de literatura,* Barcelona, Ariel, 1962.

ALONSO, A., 1963, *Materia y forma en poesía,* Madrid, Gredos.

ALONSO, D., 1952, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos,* Madrid, Gredos, 1971.

ALVAR, M., 1977, *La estilística de Dámaso Alonso,* Universidad de Salamanca.

AMBROGGIO, I., 1968, *Formalismo e avanguardia en Roma,* Roma, Editore Riuniti.

BAJTIN, M., 1928, *El método formal en crítica literaria,* Madrid, Alianza, 1992.

— 1929, *Le marxisme et la philosophie du langage,* París, Minuit, 1977.

— 1963, *Problemas de la poética de Dostoievsky,* México, FCE, 1986.

— 1965, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Rabelais,* Barcelona, 1974.

— 1975, *Teoría y estética de la novela,* Madrid, Taurus, 1989.

BALLY, CH., 1909, *Traité de stylistique française,* París, Kliencsieck, 1951.

BARTHES, R., 1964, *Ensayos críticos,* Barcelona, Seix Barral, 1967.

— 1966a, *Crítica y verdad,* México, Siglo XXI, 1971.

— 1966b, «Introducción al análisis estructural del relato», en VV.AA., *Análisis estructural del relato,* Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, págs. 9-43.

BOOTH, W., 1979, *Critical Understanding. The Powers and Limits of Pluralism,* Chicago and London, The University of Chicago Press.

BOURDIEU, P., 1979, *La distinción. Crítica social del juicio,* Madrid, Taurus, 1990.

BOUSOÑO, C., 1978, *El símbolo,* Madrid, Gredos.

BOZAL, V., 1976, *Marx-Engels. Textos sobre la producción artística,* Madrid, Alberto Corazón.

BRECHT, B., 1938,«Carácter popular y realismo», en *El compromiso en literatura y arte,* Barcelona, Península, 1967.

BRIK, O., 1920, «Ritmo y sintaxis», en T. Todorov (ed.), 1965, págs. 107-114.

BURGOS, J., 1982, *Pour une Poétique de l'imaginaire,* París, Seuil.

CAMPILLO, A., 1988, «La filosofía, hoy», en AA.VV., *Historia de la filosofía,* Universidad de Murcia.

CASTILLA DEL PINO, C., 1983, «El psicoanálisis y el universo literario», en P. Aullón de Haro (ed.), *Introducción a la crítica literaria actual,* Madrid, Playor.

CLANCIER, A., 1976, *Psicoanálisis, literatura, crítica,* Madrid, Cátedra.

COHEN, K., 1972, «Le New Criticism aux Etats Unis (1935-1950)», en *Poétique,* 3, págs. 217-343.

COSERIU, E., 1981, *Lecciones de Lingüística General,* Madrid, Gredos.

CULLER, J., 1975, *La poética estructuralista,* Barcelona, Anagrama, 1978.

DI GIROLAMO, C., 1978, *Teoría crítica de la literatura,* Barcelona, Crítica, 1982.

DIJK, T. A. VAN, 1972, *Some Aspects of Text-grammar,* The Hague-París, Mouton.

— 1979a, «Advice on Theoretical Poetics», en *Poetics,* 8, págs. 569-608.

— 1979b, «Cognitive Processing of Literary Discourse», en *Poetics Today,* 1, 1-2, págs. 143-159.

DOLEŽEL, L., 1990, *Poetica Occidentale. Tradizione e progresso,* Torino, Einaudi.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., 1981, «Literatura y actos de lenguaje», en J. A. Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria,* Madrid, Arco Libros, 1987.

— 1988, *Métrica y poética (Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna),* Madrid, UNED

DUBOIS, J., 1978, *L'Institution de la littérature,* París, Labor.

DURAND, G., 1964, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario,* Madrid, Taurus, 1981.

EAGLETON, T., 1976, *Marxism and Literary Criticism,* Londres, Methuen.

— 1983, *Una introducción a la teoría literaria,* México, FCE, 1988.

ECO, U., 1979, *Lector in fabula,* Barcelona, Lumen, 1981.

EIJEMBAUM, B., 1927, «La théorie du méthode formel», en T. Todorov (ed.), 1965.

ELLIS, J., 1974, *Teoría de la crítica literaria. Análisis lógico,* Madrid, Taurus, 1988.

ERLICH, V., 1955, *El formalismo ruso. (Historia. Doctrina),* Barcelona, Seix Barral, 1974.

ESCARPIT, R., 1958, *Sociología de la literatura,* Barcelona, De Materiales, 1968.

FISH, S., 1980, *Is there a text in this class?,* Cambridge Mass., Harvard University Press.

FOKKEMA, D. W.; IBSCH, E., 1977, *Teorías de la literatura del siglo XX,* Madrid, Cátedra, 1988.

FREUD, S. (1887-1936), *Obras completas,* Buenos Aires, Amorrarto, 23 vols.

GADAMER, H. G., 1960, *Verdad y Método. Procedimientos de una hermenéutica filosófica,* Salamanca, Sígueme, 1988.

GARCÍA BERRIO, A., 1973, *Significado actual del formalismo ruso,* Barcelona, Planeta.

— 1985, *La construcción imaginaria en «Cántico» de J. Guillén,* Limoges, Trames.

GODZICH, W., SPADACCINI, N., 1987, «From Discourse to Institution», *Hispanic Issues,* 1, págs. 9-38.

GOLDMANN, L., 1964, *Por una sociología de la novela,* Madrid, Ayuso, 1975.

GREIMAS, A. J., 1966, *Semántica estructural,* Madrid, Gredos, 1971.

HOLLAND, M., 1968, *La dinamica de la risposta letteraria,* Bologna, Il Moulino, 1988.

IGNARDEN, R., 1931, *L'oeuvre d'art littéraire,* Laussanna, L'Age D'Homme, 1983.

ISER, W., 1976, *El acto de leer,* Madrid, Taurus, 1987.

JAKOBSON, R., 1921, «Nouvelle poésie russe», en R. Jakobson, *Questions de poètique,* París, Seuil, 1973.

— 1933, «Co je poerie», versión francesa de este ensayo incluido en R. Jakobson, *Questions de poétique,* París, Seuil, 1973.

— 1958, «La lingüística y la poética», en T. A. Sebeok (ed.), 1960.

— y TINIANOV, I., 1928, «Problemas de los estudios literarios y lingüísticos», en T. Todorov (ed.), 1965.

JAMESON, F., 1972, *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso,* Barcelona, Ariel, 1980.

JAUSS, H. R., 1971, «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria», en VV.AA., *La actual ciencia literaria alemana,* Salamanca, Anaya, págs. 37-114.

JUNG, C., 1931, «La psicologia analitica nei suoi rapposts con l'arte poetica», en R. Bodei (ed.), *Letteratura e psicoanalesi,* Roma, 1989.

KIBÉDI-VARGA, A. (ed.), 1981, *Théorie de la littérature,* París, Picard.

LANSON, G., 1910, «La méthode de l'histoire littéraire», *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire,* París, Hachette, 1965.

LÁZARO, F., 1976, *Estudios de Poética,* Madrid, Taurus.

— 1980, «Leo Spitzer o el honor de la filología», en Leo Spitzer, *Estilo y estructura en la literatura española,* Barcelona, Crítica.

LENTRICHIA, F., 1980, *Después de la «Nueva crítica»,* Madrid, Visor, 1990.

LEVIN, S. R., 1974, *Estructuras lingüísticas en la poesía,* Madrid, Cátedra.

LOTMAN, I., 1970, *Estructura del texto artístico,* Madrid, Istmo, 1978.

— y otros, 1979, *Semiótica de la cultura,* Madrid, Cátedra.

LUKÁCS, G., 1966, *Sociología de la literatura,* Barcelona, Península.

MAURON, C. H., 1963, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel,* París, Corti.

MIGNOLO, W., 1978, *Elementos para una teoría del texto literario,* Barcelona, Crítica.

MORRIS, 1938, *Fundamentos de la teoría de los signos,* Barcelona, Paidós, 1985.

MUKAŘOVSKY, J., 1934, «El arte como hecho semiológico», en J. Mukařovsky, *Escritos de estética y semiótica del arte,* J. Llovet (ed.), Barcelona, G. Gili, 1977.

— 1936, «Función, norma y valor estético como hechos sociales», en *Escritos de estética y semiótica del arte,* Barcelona, G. Gili, 1977.

PICARD, R., 1965, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture,* París, J. J. Pauvet.

PORTOLÉS, J., 1986, *Medio siglo de filología española (1896-1952),* Madrid, Cátedra.

POZUELO YVANCOS, J. M., 1988a, *Del Formalismo a la Neorretórica,* Madrid, Taurus.

— 1988b, *Teoría del lenguaje literario,* Madrid, Cátedra.

— 1992, «Una crítica descentrada», en *Anthropos,* núm. 129, febrero.

PRATT, M. L., 1977, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse,* Bloomington, Indiana University Press.

PREVIGNANO (ed.), 1979, *La semiotica nei paesi slavi. Programmi, problemi, analisi,* Milán, Feltrinelli.

RASTIER, F., 1971, «Sistemática de las isotopías», en AA.VV., *Ensayos de semiótica poética,* Barcelona, Planeta, 1976.

RICHARDS, R., 1929, *Practical Criticism,* Londres, Routledge and Paul. (Versión española bajo el título de *Literatura y crítica,* Barcelona, Seix Barral, 1967.)

RIFFATERRE, M., 1971, *Ensayos de estilística estructural,* Barcelona, Seix Barral.

— 1978, *Semiotics of Poetry,* Bloomington, Indiana University Press.

RORTHY, R., 1983, *La filosofía y el espejo de la naturaleza,* Madrid, Cátedra.

SCHMIDT, S. J., 1978, «La comunicación literaria», en J. A. Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria,* Madrid, Arco libros, 1987.

— 1980-82, *Teoría empírica de la literatura,* Madrid, Taurus, 1991.

— 1984, «The Fiction is that Reality Exist. A Constructivist Model of Reality, Fiction and Literature», *Poetics Today,* 5, 2, págs. 253-274.

SEBEOK, T. A. (ed.), 1960, *Style in Language,* MIT Press. (Hay versión española parcial en ed. Cátedra, donde se incluye la ponencia de R. Jakobson, «La Lingüística y la Poética», Madrid, Cátedra, 1974.)

SEGRE, C., 1977, *Semiótica, historia y cultura,* Barcelona, Ariel, 1981.

— 1979, *Semiótica filológica. Texto y modelos culturales,* Universidad de Murcia, 1991.

SKLOVSKY, V., 1927, «L'art comme procedé», en V. Sklovsky, *Sur la théorie de la prose,* Laussanne, L'Age d'Homme, 1973. [Hay versión española en T. Todorov (ed.), 1965.]

SPITZER, L., 1948, *Lingüística e Historia literaria,* Madrid, Gredos, 1968.

— 1960, «Desarrollo de un método», en *Estilo y estructura en la literatura española,* Madrid, Crítica, 1980.

STAROBINSKI, J., 1970, *La relation critique,* París, Gallimard.

STEINER, P., 1984, *Russian Formalism. A Metapoetics,* Ithaca, Cornell University Press.

TAINE, H., 1863, *Histoire de la littérature anglaise,* París, Hachette, 1877-78, 4 vols.

TERRACINI, B., 1966, *Analisi estilistica. Teoria storia, problemi,* Milan, Feltrinelli.

TINIANOV, I., 1927, «Sobre la evolución literaria», en T. Todorov (ed.), 1965, págs. 88-102 de la versión castellana.

TODOROV, T., 1981, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique,* París, Seuil.

— 1965, *Théorie de la littérature,* París, Seuil. (Existe una traducción castellana, aunque muy deficiente, en Buenos Aires, Siglo XXI.)

TOMACHEVSKI, B., 1928, *Teoría de la literatura,* Madrid, Akal, 1981.

VALÉRY, P., 1938, *Introducción a la Poética,* Buenos Aires, Rodolfo Alonso, 1975.

VIDAL-BENEYTO, J. (ed.), 1981, *Posibilidades y límites del análisis estructural,* Madrid, Editora Nacional.

VILLANUEVA, D., 1991, *El polen de ideas. (Teoría Crítica, Historia y Literatura Comparada),* Barcelona, PPU.

— 1992, *Teorías del realismo literario,* Madrid, Instituto de España, Espasa Calpe.

VODICKA, F., 1964, «The History of the Echo of Literary Works», en P. Gavin (ed.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style,* Washington, Georgetown Univ. Press.

VOLEK, E., 1985, *Metaestructuralismo. Poética moderna, semiótica narrativa y filosofía de las ciencias sociales,* Madrid, Fundamentos.

VOSSLER, K., 1904-5, *Positivismo e idealismo en la lingüística, El lenguaje como creación y evolución,* Madrid, Buenos Aires, Poblet, 1929.

WAHNÓN, S., 1991, *Introducción a la historia de las teorías literarias,* Granada, Universidad.

WELLEK, R., 1986, *Historia de la crítica moderna. VI. Crítica americana (1900-1950),* Madrid, Gredos, 1988.

— y R.-WARREN, A., 1949, *Teoría literaria,* Madrid, Gredos, 1953.

WITTGENSTEIN, L., 1953, *Investigaciones filosóficas,* Barcelona, Crítica, 1988.

ZIMA, P., 1985, *Manuel de sociocritique,* París, Picard.

— 1978, «Littérature et Societé: pour une sociologie de l'écriture», en Kibédi Varga, A. (ed.), *Théorie de la litterature,* París, Picard, págs. 282-297.

IV. LITERATURA COMPARADA Y TEORÍA DE LA LITERATURA

DARÍO VILLANUEVA
Universidad de Santiago de Compostela

INTRODUCCIÓN

Un ensayo del Premio Nobel Thomas Stearns Eliot [1972:47-53] puede servirnos para perfilar desde un principio el valor y el sentido de la literatura comparada. Se trata de «Tradition and Individual Talent», incluido en su libro *The Sacred Wood* (1920), y no de unas páginas dedicadas en concreto a esta disciplina, pese a que Eliot realizó a comienzos de siglo sus estudios en la Universidad de Harvard [Levin, 1979], pionera entre las americanas a la hora de incorporar la literatura comparada con la creación, en 1890, de una primera cátedra ocupada por Arthur Richmond Marsh y, catorce años después, del correspondiente departamento. Allí, en aquel ensayo, viene a decirnos el poeta de Saint Louis que es falso contraponer la originalidad de cada escritor, su talento particular, con la tradición en la que se inserta. Ésta fue la idea de los románticos: tanto más original se es cuanto más se rompa con la tradición de que se procede. Según Eliot, las cosas son exactamente al revés: la originalidad de un escritor brilla más y más a medida que se le enmarca en la tradición. Porque respetando lo que viene de ella, pero aportándole nuevos aspectos, matices y perspectivas, es como el escritor se vuelve realmente original y se incorpora a un sistema en que todo son simultaneidades. Para Eliot, la literatura es una realidad que no tiene fronteras, ni espaciales ni temporales. Todos los autores de todas las épocas y de todas las lenguas son contemporáneos entre sí, y, en cierto modo, son compatriotas entre ellos mismos y de los que los leen. El poeta no escribe sólo para la generación de sus coetáneos, y lo hace desde la convicción de que «el conjunto de la literatura de Europa desde Homero y, dentro de ella, el conjunto de la literatura de su propio país tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo», porque «ningún poeta, ni artista del arte que sea, encuentra su completa significación en sí mismo» sino que ésta se revela «for contrast and comparison, among the dead».

El espíritu que alentó el nacimiento del comparatismo y pervive en quienes lo practican está cabalmente resumido en la idea con que Eliot prosigue su argumentación. Según él, existe un orden ideal constituido por todas las obras ya producidas que se modifica parcialmente con la aparición de un nuevo texto literario de valor, pues con él se reajusta no sólo el significado de cada creación concreta, sino también el conjunto constituido por todas ellas. El pasado influye en el presente de la literatura, pero también sucede lo contrario, y si esto es así en cuanto a la dimensión temporal, qué decir de la puramente espacial: es absurdo considerar que la literatura escrita en una lengua y en un país se nutre exclusivamente de sí misma, pues desde los clásicos grecolatinos hasta los escritores contemporáneos de otras lenguas y nacionalidades todos han estado contribuyendo a cada creación singular, que será medida y valorada fundamentalmente a través de la comparación.

Conviene también reparar en que los estudios literarios resultan, hoy por hoy y según un criterio ya ampliamente extendido, de la

convivencia y colaboración de cuatro disciplinas, que son la poética o teoría de la literatura, la crítica literaria, la historia literaria y, por último, la literatura comparada. Mas durante los últimos ciento cincuenta años la historia de la literatura ha predominado sobre las demás, pese a ser una de las más nuevas en incorporarse a la tarea del estudio riguroso del fenómeno literario. En efecto, esta disciplina es un fruto preclaro del romanticismo alemán, que se adelanta al resto de los romanticismos europeos y está muy vinculada a la emergencia del concepto de nación y a la consecuente teoría política de los nacionalismos.

Se rompe así, con el Romanticismo y con la historia literaria, la consideración anterior de la literatura como un sistema de constantes que desde las grandes cimas de las letras clásicas grecolatinas habían pervivido a lo largo del tiempo. La literatura escrita en las distintas lenguas llamadas «vulgares» durante el Medievo, el Renacimiento, el Barroco e incluso posteriormente se consideraba parte de un conjunto mucho más amplio en el que no existían diferenciaciones lingüísticas, sino que todo se ponía en función de las invariantes o constantes universales de lo literario que la poética analizaba.

Eliot sale al paso de la idea romántica de originalidad, y lo cierto es que el nacionalismo literario, fruto directo del romanticismo, es a la vez el gran acicate y uno de los mayores frenos para la existencia de la literatura comparada. Porque la historia literaria como disciplina terminó con una concepción anterior en la que no cabía una identificación separada de la literatura en una lengua en relación a la literatura escrita en otras, sino la existencia de un *continuum* literario que estaba fundado, sobre todo, en la poética y en esa gran teoría de los discursos constituida por la retórica. Existía *una* literatura que cobraba diversas manifestaciones en códigos lingüísticos diferentes, pero tanto la formación de los escritores como el estudio de las letras procedían de una patria común, de un empíreo de las letras, que la retórica y la poética asentaban sólidamente en una tradición supranacional, originaria de Grecia y Roma. Como escribe Claudio Guillén [1985:39] para resumir este estado de cosas, «la unidad de la Poética triunfaba sobre la diversidad de la poesía».

De hecho, el Romanticismo, en parte por su reivindicación de la libertad creativa en aras de esa originalidad que Eliot corrige, asestó un golpe no definitivo pero sí considerable a la retórica —pese a que los románticos sean, en sí mismos, muy retóricos, y no digamos el siglo XIX por mor de la efervescencia parlamentaria y política— e, igualmente, la literatura dejó de dar preeminencia a esa continuidad ucrónica y utópica entre unos mismos supuestos, temas y construcciones para acercarse a lo próximo, a lo inmediato, a la expresión del sentido genuino de cada pueblo, que los románticos alemanes fueron los primeros en subrayar.

Una vez que se rompe la trayectoria sin fisuras que había representado el predominio de la ética hasta principios del siglo XIX, la literatura comparada viene a restituir esa continuidad, pero por una vía distinta. Es decir, a recuperarla no a partir de ciertos «universales literarios», sino —si es aceptable tal expresión— desde los «particulares literarios» de cada una de las lenguas en su manifestación artística, puestos en común, comparados y evaluados para percibir en ellos semejanzas y divergencias. Es perceptible en este proceso, como señala Claudio Guillén [1985: 42], una «fecunda paradoja histórica. El nacionalismo ascendente es lo que cimentará un internacionalismo nuevo».

En cierto modo, pues, la literatura comparada viene a soldar esa brecha que el nacionalismo literario había abierto en la larga y fecunda tradición de la poética clásica, mantenida de manera casi invariable a lo largo de los siglos. Influye en este planteamiento, claro es —así como en el propio nombre de la disciplina, como luego veremos—, un paradigma científico predominante desde comienzos de siglo en diversos ámbitos, pues desde el plan para una antropología comparada de

Humboldt, que data de 1795, nos encontramos con la anatomía comparada de Cuvier (1800-1810) y de Ducrotay de Blainville (1822), con la mitología comparada con la historia del abad Tressan (1802), la historia comparada de los sistemas filosóficos de Marie-Joseph Degerando (1804), la erótica comparada de Villiers (1806), el curso de pintura y literatura comparadas de Sobry (1810); en fin, con la embriología comparada de Coste, la geografía comparada de Carl Ritter, la gramática comparada de las lenguas romances de François Raynouard y la gran floración de la lingüística comparativa de Bopp, Diez, Schleicher, Rasmus Rask, A. W. Schlegel, etc.

Y aquí se plantea ya ese dilema, dualidad o tensión interna en el ámbito de la literatura comparada que, como veremos posteriormente, se mantiene hasta hoy: es evidente que esta nueva disciplina literaria que hacia 1820 ó 1830 empieza a germinar es concebida como una variante de la historia de la literatura o, si preferimos, de las historias de las literaturas. En el momento en que los liberales franceses, contradiciendo esa imputación de *chauvinisme* que tradicionalmente se proyecta sobre Francia, piensan que hacer una historia de *su* literatura reclama ponerla en comparación con otras literaturas, aunque sólo sea para demostrar la excelencia de la propia, entonces la literatura comparada aparece como una disciplina ancilar de la historia literaria que estaba entonces comenzando a consolidarse. Bien lo reconocerá Louis-P. Betz [1900: IX] en el prefacio a la primera edición de su bibliografía: lo que dé a la imprenta serán «les petits papiers d'un homme qui, depuis une dizaine d'années, s'est voué à l'histoire comparée des littératures».

1. ORÍGENES

Resulta muy interesante rastrear los precedentes remotos y más inmediatos de la literatura comparada, así como los primeros pasos que esta hermana menor de las otras disciplinas literarias dio en los distintos países de Europa y América del Norte, tarea a la que Ulrich Weisstein [1968: 57-156] dedica un extenso capítulo de su introducción a este tema. Los fundadores reconocidos como tales surgen en Francia, con figuras como Abel-François Villemain, quien entre 1828 y 1840 explica, escribe y publica cursos de literatura francesa en donde establece comparaciones de autores y movimientos con otras literaturas y emplea expresamente la acuñación «Littérature comparée». Pero en sus primeros escritos estaba ya el germen de la dualidad que más nos interesa subrayar ahora, una vez destacada la inicial conexión entre esta disciplina y la historia de la literatura. Villemain, en el «aviso de los editores» del segundo tomo de su *Tableau de la littérature au XVIIIe siècle* afirma —traducimos— que «este estudio comparado de las literaturas» es *la filosofía de la crítica*. Poco después, en 1830, Jean-Jacques Ampère, en su lección inaugural del Ateneo de Marsella, reitera que «de la historia comparativa de las artes y de la literatura debe surgir la filosofía de la literatura y de las artes».

No es incorrecto entender que tanto aquella «filosofía de la crítica» como esta otra «filosofía de la literatura y de las artes» equivalen a nuestra teoría de la literatura y representan el salto de lo concreto a lo general, con lo que la literatura comparada, desde sus mismos fundadores en el primer tercio del XIX, aunque se reconozca hija directa de la historia literaria, sin embargo apunta ya a que una de sus virtualidades mayores será la de fundamentar una nueva filosofía de la literatura que no es otra cosa que la continuación de lo que Aristóteles había hecho ya: una *poética*, consistente en la formulación de los principios básicos que fundamentan el fenómeno de la literatura.

A partir de mediados del siglo XIX la literatura comparada se extiende en principio gracias a realizaciones individuales. Así, en 1849 el discurso inaugural de la Universidad borgoñona de Dijon corre a cargo de L. Benloews y

se titula «Introduction à l'histoire comparée des littératures», y en 1886 un inglés afincado en Auckland, Hutcheson Posnett, publica en Londres el primer manual de *Comparative Literature*. Por estos años se está produciendo ya, sobre todo en Centroeuropa, la creación de cátedras universitarias *ad personam* para servir a esta disciplina. Desde sus mismos orígenes es fácil percibir una relación muy directa entre los avatares de nuestra historia más reciente y el propio desarrollo de la literatura comparada. El siglo pasado aportó el concepto de la disciplina, su primer paradigma metodológico —historicista, positivista y comparativo— y sus primeros frutos, difundidos bien en forma de publicaciones independientes, bien en revistas que, como la *Revue des deux-Mondes* fundada por Sainte-Beuve, representan desde su mismo título la nueva actitud ante la literatura que se preconiza.

Pero será el siglo XX el gran momento de consolidación para la literatura comparada, nunca ajeno al rumbo general de la historia. Por ejemplo, se acusa con nitidez el fuerte impulso que la literatura comparada cobra al concluir la Primera Guerra Mundial. Surge entonces, tras el tratado de Versalles, el convencimiento de que las heridas del conflicto debían de ser restañadas por medio del mutuo conocimiento entre los pueblos, tarea en la que sus respectivas aportaciones culturales y artísticas resultaban del máximo interés y, de este modo, no sólo proliferan todavía más los estudios comparatísticos en el ámbito universitario, sino que se empiezan a crear asociaciones, tanto nacionales como internacionales, dedicadas a la «literatura general y comparada».

La segunda gran guerra representa un nuevo parón, pero sus consecuencias fueron, en este sentido, contradictorias, como se puede percibir por ejemplo en la obra de Robert J. Clements [1978] sobre la literatura comparada como disciplina académica en los Estados Unidos. Clements recuerda, así, el proceso de cómo tal disciplina llegó a ser expresamente amparada por la UNESCO, el organismo de Naciones Unidas dedicado a la promoción de la cultura y el saber, que en el año 1976 estableció, incluso, un *syllabus* o proyecto de plan de trabajo para los comparatistas en el sistema educativo, tanto en el nivel de los estudios de pregrado como de los doctorales.

Es obvio que el ambiente que más favorece los intercambios literarios y estimula el interés por encontrar un *continuum* entre literaturas pertenecientes a lenguas y naciones distintas es el de paz, si no augusta sí cuando menos relativa pero suficiente. La política de bloques y la llamada «guerra fría» a que dio lugar tampoco fueron favorables para los proyectos comparatistas, sobre todo en la medida en que frenaron este impulso en algunos países tras el llamado «Telón de acero» que, como es el caso de Hungría, o la propia Unión Soviética, cuyo multilingüismo es muy notable, eran pioneros en el desarrollo de la literatura comparada. Por lo mismo, cabe pensar que los acontecimientos históricos de finales de los años ochenta y principios de los noventa abren nuevas esperanzas comparatísticas, en una Europa que por una parte vio caer el muro de Berlín, con lo que ello significa, y que, por otra, se encuentra embarcada en la aventura de una integración ya no meramente económica, sino también política, para lo que es imprescindible ahondar en el reconocimiento de las raíces culturales comunes de todos los pueblos del Viejo Continente.

Siempre existirán, no obstante, fuerzas en contra. La exacerbación de los nacionalismos, que no es ajena a nuestro horizonte actual, siempre ha actuado como freno, pero en este momento finisecular existe otra tendencia perniciosa a este respecto. Se trata del llamado «multiculturalismo» que, desde hace veinte años, ha cobrado en los Estados Unidos un auge extraordinario, más allá de la esfera de la antropología cultural que lo vio nacer. Desde tal perspectiva se propugna una aplicación a lo literario de modelos tomados del imperialismo y la colonización. Así, la cultura occidental adquiere un sesgo de instrumento opresor, fundamentalmente eurocéntrico, sobre

otras culturas a las que impuso un canon de valores literarios elitista y clasista. Según quienes así piensan, una literatura es por completo equiparable a la otra: lo que ocurre es que la llamada «clásica» va acompañada de un aparato de poder que expulsa de la consideración de lo literario a estas manifestaciones locales. En algunas universidades norteamericanas en las que, por ejemplo, la presión de determinadas minorías está influyendo en la propia estructuración política de los claustros, se está abogando incluso por la erradicación casi absoluta de las literaturas europeas y, por ende, de la literatura comparada.

Este fenómeno e ideología puede llegar a destruir el concepto de cultura como una continuidad en la transmisión de obras estéticamente logradas que han iluminado la trayectoria de nuestra civilización desde los clásicos hasta hoy. La literatura comparada, precisamente, al abrir el espectro a manifestaciones más allá de una sola lengua, de una sola comunidad y de una sola época, puede contribuir a frenar la oleada que se está extendiendo desde planteamientos como los comentados.

Un instrumento fundamental para la consolidación y el desarrollo ecuménico de los estudios comparatistas ha sido y continúa siéndolo la actividad asociativa, que tuvo su comienzo, a nuestros efectos, en 1928, a raíz del VI Congreso de Ciencias Históricas realizado en Oslo. Allí, a iniciativa de uno de los grandes comparatistas franceses, Paul van Tieghem, se constituyó la «Comisión Internacional de historia literaria moderna», que proyectó el «Repertoire chronologique des littératures modernes». Tras los sucesivos congresos de Budapest, Amsterdam y Lyon, en 1948 se reanudan en París las actividades de la Comisión fundada veinte años antes, de la que nace en Florencia, en 1951, la «Federación internacional de Lenguas y Literaturas Modernas». El énfasis creciente en lo comparativo dará lugar a la creación en Oxford, tres años después, de la Asociación Internacional de Literatura Comparada (AILC/ICLA), cuyo primer congreso tuvo lugar un año después, en 1955, en Venecia, y el decimocuarto corresponde a Canadá en 1994.

Desde entonces, y con periodicidad trianual, se han sucedido estas reuniones, y la AILC/ICLA se ha visto secundada por numerosas asociaciones nacionales en ella integradas. Las actas ya publicadas de los trece congresos celebrados hasta el momento constituyen un *corpus* de información, metodología y debate comparatista de valor excepcional, hasta el extremo de que con ellos se puede dibujar el perfil completo de la nueva disciplina. El primero de ellos se dedicó a un aspecto temático, Venecia en las literaturas modernas. En el segundo (Chapel Hill) destacó el planteamiento metodológico y la determinación del campo de estudio; el tercero (Utrecht) se ocupó ya de la terminología literaria y el cuarto (Friburgo), del nacionalismo y el cosmopolitismo literario, así como de las relaciones entre las literaturas del Extremo Oriente y las occidentales. El quinto congreso de Belgrado, amén de atender a las literaturas eslavas, aportó un decisivo «Rapport sur un project d'histoire des littératures européennes», del que han resultado ya, además del excelente compendio sobre el simbolismo dirigido por A. Balakian [1982], cinco volúmenes más acerca del Renacimiento, la transición entre el Siglo de las Luces y el Romanticismo, el Expresionismo, las vanguardias del siglo XX y las literaturas en lengua europea del África sub-sahariana. En la reunión de Burdeos se trató precisamente de las relaciones literarias entre Europa y África, así como las de Oriente-Occidente. El séptimo congreso, que tuvo lugar en Canadá en 1973, atendió a las literaturas americanas y a la actualidad de la literatura comparada entendida todavía preferentemente desde una perspectiva historicista, mientras que en la convocatoria siguiente (Budapest, 1976) —y esta evolución es muy significativa, como luego veremos—, ya aparece como tema monográfico el de la literatura comparada y la teoría de la literatura [Köpeczi, B., y Vajda, G. M., compiladores: 1980].

Especialmente fecundos resultaron los congresos noveno y décimo de la AILC/ICLA, celebrados en Innsbruck y Nueva York, respectivamente. El primero de ellos dio lugar a cuatro densos volúmenes de actas compiladas por Z. Konstantinovic y otros [1980-1982], que se centran en sendos temas de gran amplitud histórica e implicaciones teóricas: los modelos clásicos en las literaturas, comunicación literaria y recepción, la literatura y las otras artes y la evolución de la novela. Los tres volúmenes de actas del décimo congreso, cuya edición coordinó A. Balakian [1985], están dedicados de nuevo a problemas generales de historia literaria, a las poéticas comparadas y a las relaciones literarias interamericanas. Finalmente, es de destacar, en relación al debate acerca de la literatura comparada frente a la historia y la teoría, que a raíz del undécimo congreso (París, 1985) la «División de Teoría de la Literatura» de la AILC/ICLA ha publicado una colección de sus ponencias allí defendidas como un volumen independiente, el tercero de las actas correspondientes editadas por Daniel-Henri Pageaux, compilado por Mario J. Valdés [1990].

2. FUENTES

No cabe duda de que los estudios comparatísticos se verán enormemente beneficiados por el desarrollo de la informática, sobre todo en un aspecto fundamental para esta disciplina, cual es el de la bibliografía y las fuentes de información, que suelen ser objeto de un capítulo específico en los manuales y compendios a ella dedicados, como por ejemplo el de Weisstein [1968] o el de Pierre Brunel e Yves Chevrel (compiladores) [1989]. En 1950, Fernand Baldensperger y Werner P. Friedrich publicaron su *Bibliography of Comparative Literature,* medio siglo después de que Louis P. Betz [1990] elaborase un primer repertorio titulado *La littérature comparée. Essai de bibliographie,* reeditado, ya póstumamente, en 1904, con un índice metódico a cargo del propio Baldensperger. Lo mismo sucedió en 1960 con el trabajo de Baldensperger y Friederich, muy meritorio pero de discutible organización interna, que hace poco rentable su manejo y consulta. Por ello, y en tanto las redes de computadoras no provean de un instrumento mejor, son de visita obligada los anuarios titulados *Yearbook of General and Comparative Literature,* publicados en Chapel Hill entre 1952 y 1960, y desde entonces en Bloomington, Indiana. Otro tanto cabe afirmar de la *Bibliographie générale de littérature comparée* elaborada a partir de 1921 a base de la información contenida en los distintos números de la *Révue de Littérature Comparée.* También se ha revelado como un instrumento muy útil para los comparatistas la bibliografía anual de la revista norteamericana *P. M. L. A.,* titulada *M. L. A. International Bibliography of Books and Articles on the Modern Languages and Literatures,* que desde 1970 se ha convertido en la fuente de información más acreditada a estos efectos. Pese a su título, adolece de falta de atención a las literaturas de lenguas no europeas la obra de G. A. Thompson Jr. [1982], *Key Sources in Comparative and World Literature. An Annotated Guide to Reference Materials* (Nueva York, F. Ungar, 1982). En 1985 apareció en Stuttgart el quinto tomo de los «Hiersemanns Bibliographische Handbücher», a cargo de Hugo Dyserinck y Manfred S. Fischer, bajo el título de *Internationale Bibliographie zur Geschichte und Theorie der Komparatistik,* con más de 3.000 entradas.

Mención especial merecen las revistas de comparatismo, encabezadas por la *Revue de Littérature Comparée,* fundada en 1921 por Baldensperger y Paul Hazard y publicada ininterrumpidamente desde entonces. En los Estados Unidos la segunda, desde 1949, *Comparative Literature* (Eugene, Oregon), cuyo primer índice representa una buena muestra de los campos de interés entonces abiertos, muy similares a los franceses, antes de la escisión norteamericana en una línea que luego comentaremos. Hacia 1949, *Comparative Literature*

rinde homenaje póstumo a Paul van Tieghem y Karl Vossler, con artículos de Baldensperger y Hatzfeld; incluye trabajos de Curtius sobre el comparatismo y la retórica antigua, de Friederich sobre la suerte del Dante a lo largo de la historia, del propio Hatzfeld sobre el Barroco en las literaturas románicas y de Wellek sobre el concepto de Romanticismo. Vernon Hall se ocupa, por su parte, de Kafka, Lessing y Vigny, y Jacqueline E. de La Harpe sobre Goethe, Gide y Valéry. En la sección de reseñas destaca la que Hatzfeld hace a la *Theory of Literature* de R. Wellek y A. Warren, muy interesante para el desarrollo final de mi propio capítulo, porque allí el gran filólogo alemán considera que esta obra «represents literary theory on a comparative basis». Igualmente, son de destacar en el continente americano otras publicaciones periódicas como *Comparative Literature Studies*, publicada entre 1964 y 1986 en Urbana (Illinois) y, desde la última fecha indicada, por la Pennsylvania State University, o la *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, fundada en 1974.

En Asia, el interés por los estudios comparatistas es creciente, sobre todo en Corea, Taiwán, India y Japón. Con todo, es en Europa donde este tipo de publicaciones periódicas florece más ampliamente; no en vano Hugo Dyserinck [1985: XXVII] volvía a recordar no ha mucho que ésta es «une discipline typiquement européenne à l'origine, issue de la multinationalité de l'Europe, qui peut mettre l'expèrience de cette multinationalité de plus en plus au service des sciences humaines du monde entier». En efecto, la diversidad lingüística y nacional del Viejo Continente favorece la existencia de revistas que, desde perspectivas diferentes pero complementarias, contribuyen al ámbito ecuménico del comparatismo.

3. DEFINICIÓN

Las definiciones de literatura comparada son múltiples y no han dejado de revisarse continuamente, tanto en su forma como en su contenido, desde que Fernand Baldensperger [1921] abrió el primer número de la *Revue de Littérature Comparée* tratando acerca de «le mot et la chose». Tanto es así que en uno de sus *Literary Essays* de 1954, Ezra Pound llega a afirmar que, aun figurando en los planes de estudio de algunas universidades, «very few people know what they mean by the term». Existe un problema inicial con el propio enunciado que la denomina, si bien hay que reconocer a este respecto que en gran medida este rubro venía dado por los precedentes de las otras ciencias comparadas, tanto experimentales como humanas, propuestos desde comienzos del siglo XIX. En general, la acuñación francesa originaria, *Littérature comparée,* ha sido aprovechada por la mayoría de las lenguas románicas: español, italiano, portugués, rumano... Otras han precisado un tanto más: por ejemplo el inglés, *Comparative Literature*, que al menos rechaza el adjetivo pasivo por otro que indica acción positiva, lo mismo que sucede con el alemán *Vergleichend* y con el ruso, el húngaro o el holandés. Lenguas del Oriente, tales como el chino, el coreano o el japonés, no dan lugar a este debate, pues denominan a esta disciplina mediante la mera yuxtaposición de los sustantivos *literatura* y *comparación,* como la última de las citadas: *Hikaku bungaku*. En realidad, la denominación más exacta y justa sería *Ciencia de la literatura comparada, Ciencia comparativa de la literatura* o *Estudios literarios comparativos*. De hecho, algunos departamentos universitarios en los Estados Unidos han acertado al rotularse como «Comparative Study of Literature» (Cornell University), «Studies in Comparative Literature» (Northwestern) o «Comparative Studies in Literature» (University of Chicago). De todas formas, como afirma René Wellek [1968: 217], «es inútil lamentar la gramática del término e insistir en que debe llamarse "el estudio comparado de la literatura", puesto que todo el mundo comprende el uso elíptico».

Pero dejando a un lado esta cuestión terminológica, en cuanto a las definiciones propia-

mente dichas de la literatura comparada hay asimismo gran variedad, tal y como Clements [1978: 4-6] ejemplifica oportunamente. La aportada recientemente por Claudio Guillén [1985: 13-14] en su introducción a esta disciplina, que está teniendo gran eco internacional a través de sus traducciones, es muy cautelosa y subraya el aspecto que más le interesa al autor, el de la superación de los nacionalismos culturales: «Por literatura comparada (rótulo convencional y poco esclarecedor) se suele entender cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales (...) Y digo supranacional, mejor que internacional, para subrayar que el punto de arranque no lo constituyen las literaturas nacionales, ni las interrelaciones que hubo entre ellas». Sigue, con todo, gozando de gran predicamento una definición anterior, formulada por Henry H. H. Remak en uno de los capítulos del libro compilado por Newton P. Stallknecht y Horst Frenz [1961: 1], que fue en cierto modo consagrada como oficiosa cuando Roland Mortier [1981: 12] la citó como «la meilleure définition de la littérature comparée» en el discurso inaugural del IX Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada que tuvo lugar en Innsbruck en 1979. Ésta es la traducción de la misma que ofrecemos: «Literatura comparada es el estudio de la literatura más allá de los confines de un solo país, y el estudio de las relaciones entre la literatura y otras áreas de conocimiento y creencias, como las artes (por ejemplo, pintura, escultura, arquitectura, música), la filosofía, la historia, las ciencias sociales (verbigracia, ciencia política, economía, sociología), las ciencias experimentales, la religión, etc. En suma, es la comparación de una literatura con otra u otras, y la comparación de la literatura con otras esferas de la expresión humana». Cabe, no obstante, hacerle ciertas objeciones de detalle. Por ejemplo, se debe insistir en que la unidad de partida no es tanto el país o nación con el que se identifica una literatura determinada, como la literatura misma en relación a un idioma y frente a las producidas en otros. Existen literaturas cultivadas en territorios que pertenecen en lo político a varias naciones o a varios estados incluso. Pensemos por ejemplo en escritores belgas nacidos en Gante o en Amberes, como Maeterlinck o Varhoeren, respectivamente, que escriben en francés, o, por caso, en la relevante posición en la literatura alemana de escritores austríacos (Adalbert Stifter, von Hofmannsthal, Robert Musil, Peter Handke), checos (Rainer Maria Rilke, Franz Kafka) o suizos (Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer, Max Frisch).

Lo que define a un comparatista —bien lo destaca Claudio Guillén [1985: 16]— es precisamente «la conciencia de unas tensiones entre lo local y lo universal; o si se prefiere, entre lo particular y lo general», sin consagrarse por entero a uno de los dos extremos de esta solaridad. Después de existir como entidades independientes, lo cierto es que a principios del siglo XIX nación, literatura y lengua se encontraron cara a cara, de lo que surgió lo que C. Pichois y A.-M. Rousseau [1967: 46] denominan un «nacionalismo primario», al que algunos intentaron hacer frente esgrimiendo un cosmopolitismo indiscriminado y nivelador. La literatura comparada promueve, siempre según los citados autores, que no contradicen la posición posteriormente formulada por Guillén, un «nacionalismo secundario» cuya divisa pudiera ser: «diversidad en la unidad, conciencia apaciguada de las semejanzas y diferencias, lazos y rupturas».

4. ILUMINACIÓN RECÍPROCA DE LAS ARTES

Resulta muy positiva, por el contrario, la insistencia de Remark en que el comparatismo debe atender también a las relaciones entre lo literario y lo artístico, filosófico, científico, ideológico o cultural en términos generales. En este sentido, el tratado de Gotthold Efraim Lessing, *Laocoonte, o sobre los*

límites entre la pintura y la literatura, que data de 1766, es un libro de literatura comparada *avant la lettre*, porque examina la confusión hermenéutica o «misreading» que se hizo de los versos de Horacio «Ut pictura poesis: erit quae, si propius stes, / te capiet magis et quaedam, si longius abstes» para sostener que pintura y literatura mantienen unas relaciones que deben ser enfocadas desde la existencia de una misma tradición temática, pero con la especificidad del sistema de signos que cada uno de estos órdenes artísticos utiliza. Lo que defiende Lessing en su tratado, bastante abstruso en algunos de sus capítulos, pero que posee visos de gran modernidad si lo percibimos desde nuestra perspectiva, es que se debe poner en relación la literatura con el arte sin obviar que los signos empleados por una y otra son distintos, pero que pueden tender a la consecución de efectos significativos absolutamente comunes.

Es éste un campo abierto al comparatismo que merece atención creciente [Weisstein, 1968: 297-316; Schmeling, compilador, 1981: 169-193; Brunel y Chevrel, compiladores, 1989: 245-261]. Ya hemos mencionado en páginas anteriores cómo en 1810, en plena irrupción del comparatismo en los diferentes apartados del saber, Sobry publicó un *Cours de peinture et littérature comparées.* Pero será un discípulo del gran historiador del arte Heinrich Wölfflin, Oskar Walzel, quien en una conferencia programática de 1917 acuñe la expresión que mejor refleja esta modalidad comparatística: «la iluminación recíproca de las artes» («Wechselseitige Erhellung der Künste»), fórmula afortunada a la que ha acompañado también la noción de los «talentos dobles», los creadores que como Miguel Ángel, Blake, Hoffmann, Wagner, Rossetti, Lorca, se han expresado, además de literaria, plástica o musicalmente, demostrando así, según Kurt Wais, la *Symbiose der Künste* (1936).

Si bien es cierto que por esta senda se puede dar vía libre a meros ensayos de paralelismos superficiales, carentes de todo rigor, no cabe duda también de que en la Semiótica, entendida como teoría general de los signos, puede buscar el comparatista los instrumentos metodológicos y la precisión conceptual que precisa. En un primer escalón nos encontramos con las comparaciones puramente tematológicas, que no carecerán sin embargo de interés, sobre todo si son trascendidas en la línea marcada por la «iconología» de Erwin Panofsky, heredera de la *Filosofía de las formas simbólicas* de Ernst Cassirer; igualmente, se nos ofrece el vasto campo que formas mixtas como la emblemática o la ópera suscitan; pero interesan, también, las investigaciones referentes a formas y estructuras, para lo que, además de las aportaciones de H. Hatzfeld, Mario Praz y otros, contamos ya con muy interesantes trabajos referentes a la homología de formas de composición musical como la sonata, la sinfonía, la fuga o el contrapunto, y formas literarias. Es aquí donde, por ejemplo, la relación con el cine es uno de los campos más interesantes que la literatura comparada admite y justifica, tal y como recoge el volumen compilado por Brunel y Chevrel [1989: 263-298] en un extenso capítulo sobre «la Littérature comparée devant les images modernes: Cinéma, Photographies, Télévision», a cargo de Jeanne-Marie Clerc.

5. LITERATURA UNIVERSAL Y LITERATURA GENERAL

Quedaría incompleto este capítulo definidor de las posibilidades y límites de la literatura comparada si no abordásemos, siquiera brevemente, la entidad de dos nociones conexas con aquélla: literatura universal y literatura general.

La idea de la primera de las mencionadas procede de Goethe que, en 1827, con motivo de la adaptación al francés de su Tasso, hablaba de la fundación de una *Weltliteratur* general en la que Alemania ocuparía un honroso papel. Semejante propuesta tiene, lógicamen-

te, mucho de quimérica, pero no ha dejado de seducir a poderosas mentes literarias como la de un Máximo Gorki, cuyo nombre da título a un instituto moscovita «de literatura mundial» que alienta todavía aquel impulso utópico. Muy pronto, sin embargo, surgieron las limitaciones obligadas: el erudito húngaro Hugo von Meltzl, discípulo de Goethe, acomodaba la *Weltliteratur* de éste a un *Dekaglotismus* de las lenguas de civilización: alemán, inglés, español, holandés, húngaro, islandés, italiano, portugués, sueco y francés. El efecto discriminatorio de semejantes propuestas a nadie se le escapa. Pero una «literatura universal», como disciplina académica, suma de todas las literaturas nacionales que en el mundo son y han sido, es una quimera. En consecuencia, se reduce el campo a un compendio, cuanto más extenso mejor, de obras maestras de numerosas lenguas. Y cabe, todavía, un tercer escalón, más restrictivo: identificar la «literatura universal» con los grandes clásicos. Esta posibilidad cobra vida en ciertas universidades norteamericanas en las que los cursos de «World literature» apenas si han trascendido del nivel subgraduado, en donde se explican como clases de cultura literaria muy general sobre unos pocos textos, por supuesto traducidos [R. J. Clements, 1978: 42] y servidos por manuales titulados *Masterworks of world literature, World masterpieces* o, incluso, *Readings in western civilization*. Semejantes planteamientos chocan de lleno con un tema que está siendo objeto de gran debate en la actualidad, sobre todo en los Estados Unidos: la constitución del canon literario, al que se le achaca todo tipo de discriminaciones lingüísticas, raciales, sociales, de género sexual, etc., que hacen, en opinión de sus contradictores, escasamente fiable, y, por supuesto, nada «objetiva» su configuración.

Concepto distinto es el de «literatura general», que se debe en este caso a una propuesta de Paul van Tieghem [1920], muy concreta en su formulación, aunque no tanto en su diferencialidad frente a la literatura comparada. El gran comparatista francés, uno de los patriarcas de estos estudios en nuestro continente, se sentía ya preocupado por un problema que no ha hecho sino crecer hasta términos inaceptables en la investigación y la Academia: el hecho de que el desarrollo de los métodos analíticos en los estudios humanísticos no conduzca a la elaboración consiguiente de síntesis fundamentadas y sumamente explicativas de los avances de la civilización [Van Tieghem, 1920: 4]. En su concepción literaria, los aportes analíticos deben ser sometidos a tres procesos de síntesis. El primero de ellos tiene lugar ya en el ámbito específico de cada historia de la literatura. El segundo, por el contrario, corresponde a la literatura comparada, entendida muy al modo francés de entonces como el estudio de las relaciones entre dos literaturas. Finalmente, el tercer momento de síntesis sería el de esa literatura general dedicada a un estudio de los hechos comunes a varias literaturas para dar una visión de conjunto de los mismos desde una perspectiva más abstracta [Van Tieghem, 1920: 11 y 16]. Remak es muy expresivo cuando explica la triple distinción de Van Tieghem de esta forma: «National literature would be the study of literature within walls, comparative literature across walls, and general literature above walls» [Stallknecht y Frenz, compiladores, 1961: 14].

Independientemente de que la propuesta de Van Tieghem, pese a su proclama a favor de la abstracción para lo referente a la literatura general, continúe siendo radicalmente historicista, pues lo que con ella pretende es sobre todo el estudio de géneros, movimientos, estilos o períodos históricos internacionales, hoy se conviene en que no es necesaria una especificación tal, pues la literatura comparada cubre perfectamente este campo, sobre todo —y éste es un asunto que nos interesa muy particularmente a nosotros—, en esa zona de encuentro, cada vez más reivindicada, entre esta disciplina y la teoría de la literatura [Claudio Guillén, 1985: 87 y ss.; Brunel y Chevrel, compiladores, 1989: 19-21].

6. FORMACIÓN DEL COMPARATISTA

La vocación comparatista no deja de presentar unos ciertos componentes utópicos, nacidos de la vastedad del campo que abarca y las naturales limitaciones humanas con que debemos enfrentarnos a él. Marius-François Guyard [1951: 10-11] describe el «equipamiento del comparatista» como la suma de un marcado sentido histórico general y literario, una amplia información sobre las literaturas de varios países, la capacidad para leer diferentes lenguas y un conocimiento puntual de las fuentes bibliográficas, tanto particulares de cada literatura como propiamente comparatistas. Y Claude Pichois y André-M. Rousseau [1967: 203] completan tan exigente cuadro de este modo: «Un bilingüismo congénito, estudios en el extranjero, una familia cosmopolita, suponen otros tantos triunfos.» George Steiner, por ejemplo, cumple en su propia biografía vital e intelectual estas condiciones, pues hay individuos que están llamados a ser privilegiados en este terreno justamente por razón de su procedencia familiar, geográfica o social. El autor de *Extraterritorial* es, así, un hijo de judíos austríacos nacido en París, formado en los Estados Unidos y profesor en Ginebra y Gran Bretaña. Similares perfiles se repiten en las figuras de los grandes comparatistas desde Louis Betz hasta Claudio Guillén.

Si el comparatismo literario se puede relacionar con ciertas circunstancias personales de los individuos a él dedicados, que como se ha llegado a decir precisan ser políglotas, filólogos y trotamundos, también cabe vincularlo a las características peculiares de determinadas comunidades. Por ejemplo, Suiza fue el estado en donde primeramente, ya en el siglo XIX, proliferaron cátedras de literatura comparada, en lo que le secundaron Francia e Italia con posterioridad. La Confederación Helvética es, obviamente, un territorio de promisión pera el comparatismo por ser una comunidad con un territorio relativamente reducido en el que conviven cuatro culturas diferenciadas: la retorrománica, la italiana, la francesa y la alemana, predominantes estas últimas pero respetuosas de las otras dos, y tampoco es extraña la especial sensibilidad canadiense a este respecto; de hecho, el séptimo congreso de la AILC/ICLA tuvo lugar en la francófona Montreal y la anglófona Ottawa. En relación a lo que decimos, España no es un enclave precario. El hecho de que existan comunidades que tienen una lengua vernácula, que convive con la oficial y común a todo el Estado español y a una vasta comunidad internacional, no deja de ser un elemento favorecedor de que el comparatismo cobre entre nosotros una presencia no sólo institucional, sino también arraigada en el *humus* intelectual del que las universidades y los centros de investigación se nutren. Ello no quiere decir, sin embargo, que la tarea de esta disciplina se reduzca entre nosotros a comparar las literaturas en euskera, catalán, gallego y castellano entre sí, prescindiendo de esa dimensión transnacional sin la que no cabe un auténtico comparatismo.

A este respecto, existe un tema del máximo interés para el comparatismo y los comparatistas, como Claudio Guillén [1985: 327 y ss.] nos recuerda. Me refiero al multilingüismo, que representa algo diferente al bilingüismo y la diglosia, que son conceptos propios de la sociolingüística. La historia nos proporciona abundantes ejemplos de cómo la literatura ha sido cultivada con frecuencia por individuos capaces de emplear a tal fin más de una lengua [L. Forster, 1970; G. Steiner, 1971]. Por limitarnos en exclusiva al ámbito de la Península Ibérica, no faltan entre nosotros buenas muestras de este fenómeno, desde un Ramón Llull que se sirve del catalán, el latín, el árabe y el provenzal, hasta Camoens, poeta en portugués y en castellano, como Fernando Pessoa lo será en su lengua y el inglés. Unas veces, la condición multilingüe de algunos autores viene dada por la coexistencia de dos lenguas en un determinado territorio, lo que permite —aunque una de ellas tenga, por supuesto, preeminencia afectiva para el escri-

tor— una utilización indistinta o alternativa de ambas. Existe también la posibilidad de usar una lengua de prestigio aceptada voluntariamente por el escritor aun no siendo la suya natural, aunque detrás de semejante decisión no deje de percibirse cierta impronta imperialista aplicada al campo de la cultura. El francés, por ejemplo, fue instrumento para la expresión intelectual y literaria de algunos de los países eslavos hasta momentos muy recientes, igual que el griego era lengua de utilización prestigiosa para los escritores latinos. También está, por supuesto, el caso de los escritores que adoptan el idioma del país que les da acogida, siempre que intermedie un proceso histórico de exilio o emigración. Los casos de Joseph Conrad y Wladimir Nabokov resultan arquetípicos a este respecto. Entre los españoles, destaca la figura de José María Blanco White, que abandonó su Sevilla natal para trasladarse a Inglaterra por causa de un incontenible distanciamiento hacia la intransigencia española que le llevó a abrazar la religión anglicana y escribir desde entonces en inglés. Pero también se da el multilingüismo por razones más intrínsecas a la propia literatura. Por ejemplo: la coherencia entre lengua y género, pues los hay que no sólo determinan el uso de las pautas que les son propias, sino que imponen el uso de un determinado idioma, y el poeta que quiera adscribirse a ese género debe hacerlo en la lengua que se le presenta como canónica.

También existe una especie de «multilingüismo estructural o formal». Un escritor que lo representa perfectamente es James Joyce, pues hace de la mezcla entre diferentes lenguas un elemento inherente a la propia estructura de sus discursos. No se puede entender el esfuerzo de un *Finnegan's Wake* si no es, precisamente, porque en vez de construir una estructura muy alambicada en cuanto al tiempo o la descripción, lo que hace Joyce es pretender lo mismo pero a costa del propio tratamiento idiomático. Y también está el multilingüismo como asunto literario, consistente en tematizar el problema o la realidad de la multiplicidad de las lenguas. Ya he destacado en otro lugar [Villanueva, 1991b] cómo entre algunos escritores nacidos en comunidades que tienen lengua propia pero que, al mismo tiempo, pertenecen a un conjunto estatal o político en donde existe otra predominante, se manifiesta una actitud extraordinariamente irrespetuosa, pero muy creativa, hacia este segundo idioma «metropolitano», por así decirlo. Frente al casticismo del escritor geográfica y vitalmente anclado en la entraña idiomática, que tiene una intuición inmediata de cómo se deben decir las cosas y cuáles las reglas que nunca se pueden transgredir, existen otros escritores que desde la periferia de la lengua predominante la manipulan y violentan sin llegar a destruirla, sino todo lo contrario: llegando a dotarla de enorme creatividad, como es el caso de dos escritores cuyas literaturas he comparado desde tal perspectiva, James Joyce y Ramón del Valle-Inclán.

7. LA CRISIS DE LA LITERATURA COMPARADA

Si reflexionamos sobre la orientación preeminentemente historicista adquirida por la literatura comparada en Francia y en Europa a lo largo de los años que, entre el siglo XIX y XX, asistieron a su consolidación como nueva disciplina dentro de la ciencia de la literatura o los estudios literarios en general, y la confrontamos con declaraciones de sus primeros fundadores como Villemain o Ampère en el sentido de que de ella resultaría una «filosofía de la literatura y de su crítica», no nos costará comprender que esa inestabilidad entre lo propiamente histórico y lo teórico más tarde o más temprano tendría que precipitar en una crisis.

Este conflicto puede decirse que alcanzó el estatuto de lo explícito a raíz de la ponencia de René Wellek ante el segundo congreso de la AILC/ICLA, desarrollado en la Universidad de Carolina del Norte en septiembre de 1958. Su intervención no pudo ser más explí-

cita a este respecto, pues su título fue «The Crisis of Comparative Literature», y no creo en modo alguno que carezca de sentido la coincidencia cronológica entre este congreso y el muy famoso de Bloomington, Indiana, en donde Roman Jakobson sentó las bases del acercamiento entre el estructuralismo lingüístico y la nueva poética, al denunciar que por aquel entonces tan anacrónica resultaba la figura de un lingüista ajeno a los problemas de la utilización literaria del idioma, como la de un estudioso de la literatura desinteresado de los avances de la lingüística.

Según Wellek [1968: 211], la precariedad en la evolución de la literatura comparada, que para entonces ya contaba con un siglo largo de desarrollo, radicaba en la inexistencia de un objeto diferenciado de estudio y de una metodología específica para ella, y de esta lacra culpaba a la «mano muerta del positivismo, del cientifismo y del relativismo histórico del siglo XIX». Al tiempo que rechaza como «insostenible e impracticable» la distinción de Van Tieghem entre literatura comparada y general, por entender que ambas son una y la misma disciplina, califica de «infausto» el intento de reducirla al estudio del «comercio exterior» entre las literaturas, que inevitablemente conduce a interesarse por meras exterioridades —traducciones, diarios de viaje, intermediarios, reputaciones de escritores, fenómenos de recepción, las ideas que las naciones tienen las unas de las otras— ajenas a lo que Flaubert denominaba «l'oeuvre en soi».

Cumplía, pues, según el Wellek de 1958, una reorientación profunda de la disciplina, para lo que había que abandonar el intento de Van Tieghem de separarla en dos y reivindicar, por el contrario, frente al especialismo a ultranza, la legitimidad de la existencia de un investigador en literatura, como lo hay en filosofía. Por otra parte, para que la literatura comparada dejase de ser «un remolino estancado» [Wellek, 1968: 218] debía entrar en abierta colaboración con la teoría, la crítica y la historia literaria, sin exclusión de ninguna de estas otras tres ramas de la ciencia de la literatura. El objeto de interés prioritario para los comparatistas ha de ser, justamente, «la obra de arte literario, en sí misma», y para ello han de enfrentar «el problema de "lo literario", el problema principal de la estética, de la naturaleza del arte y de la literatura» [Wellek, 1968: 219]. La vinculación de esta postura con la fenomenología literaria de Roman Ingarden es fácilmente perceptible, si tenemos en cuenta además la significativa aportación eslava que el propio Wellek hizo a la *Teoría de la literatura* que pocos años antes acababa de publicar con el norteamericano Austin Warren. Y no renunciaba, finalmente, a hacer una llamada, llena de sentimiento, en el sentido de que América bien podría ser la tierra de promisión de esa nueva literatura comparada: «Aquí, en los Estados Unidos de Norteamérica, mirando a Europa como un todo, desde el otro lado del Atlántico, podemos lograr, fácilmente, una cierta autonomía aunque debamos pagar el precio del desgarramiento y del exilio espiritual» [Wellek, 1968: 220].

En esta última afirmación no deja de apuntar la denuncia de lo que ya entonces se consideraba como la apropiación indebida de la literatura comparada por la escuela francesa, contra la que van, sin ambages, las denuncias de Wellek. Y precisamente vendrá de Francia el apoyo más decidido para la reorientación de la literatura comparada más allá de la exclusiva senda positivista. Su autor es una figura intelectual de gran altura, cuya huella actual en nuestros estudios comparatistas, lejos de borrarse, cobra cada vez una presencia mayor. Se trata de René Étiemble, que en 1963 publica *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée,* un breve panfleto reivindicativo de una renovación comparatista. El origen de su trabajo está en una comprometida situación académica: el acceso a la cátedra de literatura comparada de la Sorbona que había quedado vacante por la muerte de Jean-Marie Carré. En los *Annalles de l'Université de Paris* fue donde Étiemble dio a conocer su programa para cambiar la

concepción de la disciplina allí imperante, para lo que consideraba como inexcusable punto de partida la actitud «de renoncer à toute varieté de chauvinisme et de provincialisme» [Étiemble, 1963: 15], ya no sólo francés, sino europeo. Su talante es, en este sentido, de verdadera militancia, pues para Étiemble la literatura comparada es algo más que una disciplina literaria, para convertirse en una afirmación política de universalismo y apertura histórica e intelectual.

Para un comparatista de la generación de Baldensperger el conocimiento práctico de alemán, inglés, español, francés e italiano era suficiente. Ya no le parece así a Étiemble, pues la ignorancia absoluta del japonés y el ruso se le figuran de todo punto inaceptables. No hace ascos, sin embargo, sino todo lo contrario, al papel primordial que las traducciones han de tener en su proyecto de un nuevo comparatismo más ecuménico. Pero lo que está igualmente claro en su propuesta es su distanciamiento de la literatura comparada positivista de tradición francesa y su interés por todo lo referente a los aspectos estéticos, a una estilística comparada, a un análisis comparativo de la métrica y de los símbolos que llevaría inexorablemente a una verdadera *poética comparada* como la que su discípulo Earl Miner [1990: 238] acaba de realizar, al menos en un primer intento.

8. DIRECCIONES DE LA LITERATURA COMPARADA

Hemos visto ya cómo desde sus mismos orígenes decimonónicos la literatura comparada, en el marco conjunto de los estudios literarios, apunta inicialmente en la dirección de la historia, pero ya lleva en germen una proyección hacia la teoría que, con el tiempo, dará lugar a dos orientaciones para esta disciplina, que se suelen conectar con dos especificaciones geográficas hasta el extremo de hablarse de una literatura comparada de raíz francesa (o de «la hora francesa de la literatura comparada» como prefiere Claudio Guillén) frente a la raíz u hora norteamericana, que es posterior. El propio Étiemble [1963: 62] consagra en cierto modo esta dualidad al referirse expresamente a «l'école américaine» y «l'école française».

A la primera se le atribuye un énfasis fundamentalmente histórico; a la segunda, una inclinación preferentemente teórica. Aquélla atiende a los «rapports de fait», a las relaciones directas o causales entre obras y autores, a la circulación de escuelas, géneros, tendencias, estilos, motivos, etc., lo que se ha caricaturizado como el estudio del «comercio exterior de las literaturas». Es muy significativo, a este respecto, que Betz [1900: IX], en el prefacio a la primera edición de su bibliografía, ya citado por nosotros, organice el volumen en sendos capítulos que atienden a «les rapports littéraires généraux de la France, de l'Allemagne, de l'Anglaterre, de l'Italie et de l'Espagne», estableciendo así el canon de las cinco literaturas fundamentales para los comparatistas. Durante un siglo, aproximadamente, se ha dado el predominio de esta postura o enfoque, que nace de un positivismo desde el que importa ante todo ver la transmisión de temas [*vid.* R. Trousson, 1965: 1976], asuntos, motivos, personajes, corrientes, escuelas, etc., de un país a otro, o, mejor, de una lengua a otra. El modelo, en este caso, son tesis como la de Fernand Baldensperger [1904] *Goethe en France,* que tiene sus continuaciones en el *Goethe en Anglaterre* (1920) de J. M. Carré, o el *Goethe en Espagne* (1958) de Robert Pageard; pero ya en 1895 Louis-P. Betz había dado su *Heine in Frankreich,* inaugurando una línea que cuenta con monumentos de erudición y crítica como el *Tolstoi en France* de Lindstrom, el *Giraudoux et l'Allemagne* de Jean Gillet o el *Erasme en Espagne* de Bataillon (no se debe olvidar, a este respecto, el antecedente del *Horacio en España* de Marcelino Menéndez Pelayo). Los defensores a ultranza de esta visión del comparativismo historicista como la única posible —excluyente, por ejemplo, de toda perspecti-

va de generalización teórica—, aducen que ninguna otra aventura comparativista se puede emprender hasta que todos los datos estén desbrozados y organizados, al alcance de los investigadores. La réplica de Henry H. Remak en su capítulo de N. P. Stallknecht y H. Frenz (compiladores) [1961: 3] es incontrovertible: «But all the data will never be in, and we know it (...) Scholarships must take reasonable precautions, but it should not be paralized by illusory perfectionism.»

Estos trabajos comparatistas aportan datos de enorme interés para comprender que la literatura nunca está cerrada en el ámbito de una expresión lingüística singular, sino que hay una especie de comunicación constante entre todas ellas. Esto, además, no es un hecho moderno sino que siempre ha sido así a lo largo de la historia. Sin embargo, para otros es insuficiente esta visión del comparatismo literario. Se ha hecho una caricatura de ella al afirmar que, en definitiva, estos comparatistas lo que estudian es el comercio exterior entre las literaturas: la importación y la exportación y su correspondiente balanza de pagos. Frente a ello, la otra orientación atiende, ante todo, a las convergencias, sin necesidad de buscar las relaciones causales, algo que desde antiguo los estudiosos de la literatura percibieron y justificaron. Se trata del fenómeno de la *poligénesis:* ¿por qué en lugares distintos se producen expresiones literarias extraordinariamente concomitantes, sin que tengamos constancia ni seamos capaces de descubrir una relación de dependencia directa entre lo uno y lo otro? Este fenómeno siempre ha existido y tiene probablemente mayor interés que las influencias factuales, lo que no significa que éstas deban ser desdeñadas y desatendidas por los comparatistas, pues necesitamos las líneas de fuerza que vertebran una amplia comunidad cultural en cuanto a las relaciones de intercambio literario se refiere. La idea de la *poligénesis* es muy antigua en los estudios literarios, y realmente cuando los positivistas no eran capaces de demostrar que un aspecto de la literatura sánscrita, por ejemplo, era la fuente de un rasgo similar en la literatura alemana medieval, recurrían a esta solución de compromiso: en esas dos literaturas aisladas entre sí se había producido la aparición del mismo hecho en momentos próximos o lejanos, pero sin que hubiese influencia de una en otra.

9. EL NUEVO PARADIGMA

En los últimos años ha emergido con fuerza el «nuevo paradigma» de la literatura comparada, por utilizar el mismo término que, a partir de Thomas S. Kuhn, P. Swiggers [1982; 1982b] y D. W. Fokkema [1982] hacen suyo. Se trata, en síntesis, de un intento por abandonar la relación genética causal para justificar cualquier prospección comparatista, y de atenerse a lo dado, a los hechos en sí. Siempre que en dos literaturas distintas, o en una literatura y otro orden artístico, ya sea plástico o musical, sin que haya mediado una relación de dependencia de una de las partes hacia la otra, aparezca un mismo fenómeno en cualquier plano en el que nos situemos, entonces siempre asomará un elemento teórico fundamental, es decir, una invariante de la literatura. La inmediata consecuencia de tal enfoque es la vinculación, si no exclusiva al menos preferente, de la literatura comparada con la teoría literaria, sobre el supuesto, tal y como destaca D. W. Fokkema [1982: 3. *Vid.* también J. Culler, 1979], de que sus objetos de estudio son idénticos. Más aún, el marchamo comparatista puede corregir los excesos inmanentistas, ahistoricistas, en que incurrieron ciertas escuelas teóricas, mientras que éstas, articuladas en un sentido pluralista e integrador, contribuirán a paliar la endeblez de las bases metodológicas del comparatismo.

Desde 1970, simplemente a partir de los temas y discusiones de los congresos de la ICLA/AILC, se puede percibir este nuevo clima de renovación del comparatismo que lo aproxima a la teoría. Ya en 1979, los congre-

sistas de Innsbruck, en los estatutos de la asociación de literatura comparada la definen como «l'étude de l'histoire littéraire, de la théorie de la littérature et de l'interpretation des textes, entreprise d'un point de vue comparatif international» [*ICLA Bulletin,* 2 (1979), núm. 1, 3], y me parece también muy significativo que, frente a la actitud exclusivamente historicista manifestada por Betz en su bibliografía [1900], Hugo Dyserinck [1985: XXIII] abra un portillo en la suya a la idea de que «le coeur du problème propre à la discipline» reside en «sa théorie et son histoire». Incluso, en contra de la dicotomía entre la «escuela francesa» y la «escuela americana», cabe recordar que en el compendio de Pierre Brunel e Yves Chevrel [1989], recientemente publicado en París, se registra con claridad una inflexión integradora de ambas posturas por parte del selecto grupo de comparatistas franceses allí convocados. Con todo, el debate no puede decirse que se haya cerrado ya, pues existe incluso el riesgo de una división del campo comparatista en dos, de acuerdo con la actitud predominante entre los investigadores en cada caso, lejos de la integración que sería deseable.

Véase como indicio de lo que digo la publicación, en un volumen separado, de las comunicaciones teóricas presentadas en el IX Congreso de París en 1985. El compilador del libro, Mario J. Valdés [1990: 11], no deja de adoptar una actitud muy prudente en su introducción, reconociendo que «on the whole the main concern of comparative literature as discipline has been comparative literary history», pero afirmando, frente a esta «orientación tradicional», que esta disciplina humanística debe mantener una estrecha vinculación con la teoría literaria «as a system of enquiry». Inmediatamente después de sus palabras, Anna Balakian se manifiesta con extrema circunspección, admitiendo la conveniencia de una «coordinación» entre ambas ramas del conocimiento literario que proporcione un marco referencial y afirmando explícitamente que los comparatistas deben extender la teoría como un medio, nunca como un fin. Haskell M. Block, por su parte, trata del «uso y abuso de la teoría literaria», al tiempo que menciona expresamente la actitud de «resistencia a la teoría» con que De Man tituló uno de sus últimos trabajos. Su posición es, no obstante, mucho más positiva que la de Balakian, y muy significativa por cuanto reivindica el pluralismo teórico como interlocutor ideal para la literatura comparada, y se muestra convencido de que con el diálogo entre ambas disciplinas se evitará aquel diagnóstico de Kant en *Kritik der reinen Vernunft:* las ideas sin contenido están vacías, las percepciones sin conceptos están ciegas. Pero no faltan en este interesante volumen aportaciones absolutamente claras y decididas a favor de un nuevo comparatismo menos histórico y más teórico. Me refiero, en concreto, a las del húngaro Lajos Nyirö y de Leon Strydom. Ambos consideran que la teoría literaria encuentra una base empírica óptima en la literatura comparada.

Otro de los más esforzados valedores de esta orientación ha sido el rumano Adrian Marino, primero en un artículo titulado «Repenser la Littérature comparée» [Marino, 1980], que se situaba en la línea de Étiemble y Wellek ya comentada, y luego en todo un volumen titulado ya *Comparatisme et théorie de la littérature* [Marino, 1988]. Sin recurrir explícitamente a él, Marino profesa una concepción de la literatura muy próxima a la de T. S. Eliot con la que abríamos nuestro capítulo. Si se habla de «literatura», ello implica necesariamente una dimensión realmente universal, mejor que supra-nacional. El conjunto de todas las literaturas del mundo, grandes y pequeñas, se confunde con «la littérature pure et simple» [Marino, 1988: 144], y sólo desde este «approche globale de la littérature» puede surgir una teoría sólidamente fundamentada, pues las categorías, los criterios generales y las tipologías son inseparables de lo universal. Una teoría literaria se construye con la ayuda de elementos a la vez generales y generalizadores que denominamos invariantes, pero éstos tanto más significativos y válidos

son cuando aparecen en literaturas que no han estado en contacto intenso y habitual entre ellas, por ejemplo en las europeas y las orientales [Marino, 1988: 92].

Así lo he querido yo destacar en el propio título de mi libro *El polen de ideas* [Villanueva, 1991], tomado de unas declaraciones de Willian Faulkner, escritor al que siempre se le planteaba la bernardina de su discipulaje y dependencia en relación a James Joyce, pues su técnica narrativa parecía, punto por punto, inspirada en la que el irlandés supo instaurar revolucionariamente en *Ulysses* y ratificar en *Finnegan's Wake*. La contestación de Faulkner siempre apuntaba al reconocimiento de la similitud entre sus respectivas técnicas novelísticas, pero protestaba que él había empezado a escribir y publicar novela antes de haber leído a James Joyce. La clave, según Faulkner, residía en que «there must be a sort of pollen of ideas floating in the air, which fertilizes similarly minds here and there which have not had direct contact».

Esto mismo es lo que hace Earl Miner [1990] desde la perspectiva formal de la ética. Cuando en la literatura china encontramos un tipo de composición lírica que es equiparable a un alba románica medieval, entonces sí que podremos proclamar, con toda justeza, que aquello constituye una constante literaria más allá de la contingencia de lo puramente histórico. Parece evidente que no se puede construir una teoría sólida de los géneros literarios a partir de un número reducido de obras que identificamos en el marco de la historia de la literatura europea exclusivamente. La gran prueba de contraste para nuestro sistema de géneros, como en general para toda teoría literaria, está en la literatura de Oriente. En el momento en que vemos que Cao Xuequín escribe *Sueño en el pabellón rojo* en el siglo XVIII y que se trata de una especie de «roman fleuve» homologable a los que en Europa y América reciben esta denominación, entonces podemos considerar ratificada la abstracción teórica del género novela y de una de sus especificaciones subgenéricas.

Ahí está, creo yo, la clave de esta otra visión de la literatura comparada que no tiene por qué excluir radicalmente la primera —la positivista—, pero que le permite dejar de servir, de manera exclusiva y excluyente, a la historia literaria y prestar unos servicios absolutamente imprescindibles a la teoría de la literatura. Porque ésta, cuando no cuenta con el contraste empírico que la literatura comparada le proporciona, se transforma en una especie de metafísica literaria en la que los universales lo dominan y lo velan todo, cuando lo que importa más son los particulares literarios, y cuantos más mejor, para, a través de ellos, fundamentar sólidamente el edificio de una poética renovada. En este sentido, Jean-Louis Backès, uno de los colaboradores del compendio editado por Brunel y Chevrel [1989: 86], apunta una idea sumamente interesante: «Comme on sait, pour atteindre l'unité, il vaut mieux faire comme si les exceptions n'existaient pas. Peut-être la littérature comparé a-t-elle aussi pour tâche, très modeste, la collecte des exceptions et contre-exemples».

Por proponer una muestra de las posibilidades y límites de semejante paradigma comparatístico, trabajemos con cinco sonetos, uno italiano y cuatro españoles. El primero de ellos abre también el *Canzoniere* de Francesco Petrarca (1304-1374):

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva'l core
in sul mio primo giovenile errore,
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i'sono,

del vario stile in ch'io piango e ragiono
fra le vane speranze e'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, non che perdóno.

Ma ben veggio or sì comme al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente
di me medesmo meco mi vergogno;

e del mio vaneggiar vergogna è'l frutto,
e'l pentersi, e'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.

Los dos sonetos que reproducimos a continuación pertenecen al poeta Juan de Tassis y Peralta, Conde de Villamediana (1582-1622):

Nadie escuche mi voz y triste acento,
de suspiros y lágrimas mezclado,
si no es que tenga el pecho lastimado
de dolor semejante al que yo siento.

Que no pretendo ejemplo ni escarmiento
que rescate a los otros de mi estado,
sino mostrar creído, y no aliviado,
de un firme amor el justo sentimiento.

Juntóse con el cielo a perseguirme,
que tuvo mi vida en opiniones,
y de mí mismo a mí como en destierro.

Quisieron persuadirme las razones,
hasta que en el propósito más firme
fue disculpa del yerro el mismo yerro.

* * *

Un mal me sigue y otro no me deja:
si callo, no me sufro a mí conmigo,
y si pruebo a quejarme, cuanto digo
nuevo peligro es y culpa vieja.

Ya la noticia cumple, pues se aleja,
mas la distante voz de un enemigo,
despierta las ofensas y el castigo,
y la razón sepulta de mi queja.

¿Qué haremos, pues, sino morir callando,
hasta que la fortuna desagravie
razón tan muerta, sinrazón tan viva?

Los preceptos inicuos tolerando
del tiempo, que aunque muera, que aunque [rabie,
la voz no hable, ni la pluma escriba.

Finalmente, fijémonos también en el poema «Reconocimiento de la vanidad del mundo» de Francisco de Aldana, nacido en Nápoles en 1537 y muerto en Alcázarquivir en 1578, y en el soneto 81 de Lope de Vega (1562-1635):

En fin, en fin, tras tanto andar muriendo,
tras tanto varïar vida y destino,
tras tanto, de uno en otro desatino,
pensar todo apretar, nada cogiendo,

tras tanto acá y allá yendo y viniendo,
cual sin aliento inútil peregrino,
¡oh Dios!, tras tanto error del buen camino,
yo mismo de mi mal ministro siendo,

hallo, en fin, que ser muerto en la memoria
del mundo es lo mejor que en él se asconde,
pues es la paga dél muerte y olvido,

y en un rincón vivir con la vitoria
de sí, puesto el querer tan sólo adonde
es premio el mismo Dios de lo servido.

* * *

Lucinda, yo me siento arder, y sigo
el sol que deste incendio causa el daño;
que porque no me encuentre el desengaño
tengo al engaño por eterno amigo.

Siento el error, no siento lo que digo;
a mi yo propio me parezco extraño;
pasan mis años, sin que llegue un año
que esté seguro yo de mí conmigo.

¡Oh dura ley de amor, que todos huyen
la causa de su mal, y yo la espero
siempre en mi margen, como humilde río!

Pero si las estrellas daño influyen,
y con las de tus ojos nací y muero,
¿cómo las venceré sin albedrío?

Comenzando por el último de los poemas transcritos, en una explicación fundamentalmente biografista e historicista, no cabe duda de que Lope de Vega es una mina inagotable, y este poema vendría, desde tal perspectiva, a ilustrar lo que tantas veces se ha presentado como rasgo destacable de su personalidad humana: la capacidad de enamoramiento, su relación con la mujer. También aquí *Lucinda* suscitaría el juego de la identificación con la realidad de la persona representada con este nombre. Asimismo, y desde la perspectiva de la historia literaria, habría que referirse a la lírica amorosa del Barroco español y sus antecedentes, que son, como en toda Europa, fun-

damentalmente petrarquistas, con lo cual ya estaríamos comenzando a trascender los límites de una sola literatura para situarnos en un plano de comparación.

Sin embargo, si nos fijamos en el segundo cuarteto de Lope, y dando un salto de lo que es la exégesis en historia literaria al análisis mucho más crítico del comentario de texto, reparamos en que hay dos versos en donde se produce un juego de reiteraciones no sólo léxicas y semánticas, sino también incluso fónicas, que llama nuestra atención: ese *a mi yo propio me parezco extraño* que luego se ratifica con el verso *que esté seguro yo de mí conmigo*. Se da, efectivamente, un énfasis intensísimo a la reflexividad del yo sobre sí mismo que, además, encuentra fonéticamente en la reiteración de las *emes, enes* y *eñes* una especie de signo en forma de isotopía fónica muy marcada.

Pues bien, en este cuarteto lo que el poeta expresa en definitiva es la autoconciencia de una afección personal que lo identifica profundamente con su propio yo. El paso siguiente que se podría dar, siempre desde una visión comparatista, sería el rastreo, en la tradición de la literatura española, de poemas como el de Villamediana «Nadie escuche mi voz y triste acento». Es otro soneto amoroso en la estela petrarquista en cuyo primer terceto nos encontramos con un verso en el que está presente ya ese juego de reiteración al que me acabo de referir a propósito de Lope de Vega: «Juntóse con el cielo a perseguirme, / la que tuvo mi vida en opiniones, / *y de mí mismo a mí como en destierro*». Compárese este último verso con «*a mi yo propio me parezco extraño*» o «*que esté seguro yo de mí conmigo*»: es el mismo énfasis en la reflexividad del yo.

En su obra, Villamediana no olvida este recurso para otros poemas en los que lo amoroso ya no es lo fundamental. Por ejemplo, en el soneto 139, poema del desasosiego existencial en términos más amplios, no solo eróticos, nos encontramos con estos dos primeros versos: «*Un mal me sigue y otro no me deja: / si callo, no me sufro a mí conmigo*». Antes era «*y de mi mismo a mi como en destierro*» y en Lope «*a mi yo propio me parezco extraño*» y «*que esté seguro yo de mi conmigo*». Pero también en Francisco de Aldana, en esa misma clave existencial, el segundo cuarteto de «Reconocimiento de la vanidad del mundo» nos deja leer: «*yo mismo de mi mal ministro siendo*». Aquí se enfatiza sobremanera esa isotopía fónica de la *eme* que confirma el sentido de la autoconciencia refleja del yo.

Hasta aquí hemos esbozado una comparación, pero no hemos hecho literatura comparada. En todo caso, hemos confirmado que el hallazgo de Lope no es un acierto de originalidad absoluta, pero no creo que esto haga decrecer nuestra valoración de la genialidad expresiva del propio Fénix. Lo que sí ocurre es que en todos los ejemplos se percibe una idéntica insistencia de la voz lírica en los matices de su intimidad, que atormentan su yo y encuentran una troquelación poética excelente en recursos estilísticos como los mencionados.

Lo que sí ya representaría un salto al comparatismo propiamente dicho sería recordar el primer soneto del *Canzoniere* del Petrarca en donde, por lo demás, recuperamos la propia perspectiva de la historia literaria. Evidentemente, no se puede historiar la poesía del Renacimiento y del Barroco español sin recordar a Boscán, su famosa entrevista de 1526 con Andrea Navagero en Granada, la incorporación de los metros y temas de la poesía italiana a través del poeta catalán y de Garcilaso de la Vega, e, incluso, sin aludir a los balbuceos de los «Sonetos fechos al itálico modo» del Marqués de Santillana en época anterior.

En el soneto petrarquesco leemos este terceto:

Ma ben veggio or si comme al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente
di me medesmo meco mi vergogno.

«*Di me medesmo meco mi vergogno*»: ahí está también la figura a partir de la cual, gra-

cias al conjunto de los ejemplos expuestos, nos permitimos ascender al plano de lo general literario. Nos proporciona una confirmación de cómo en la literatura europea irrumpe el yo a través de la intensísima conciencia de las afecciones personales, algo que tiene su origen primero en las *Confesiones* de San Agustín pero que, en todo caso, se proyecta extraordinariamente con el Renacimiento y el interés que éste pone en el individualismo para aventurar los primeros «tanteos en el laberinto del *ego* hecho género literario», como escribe Francisco Rico [1974: XVIII] en su lectura del *Secretum* petrarquesco. En este orden, estudiosos del género autobiográfico como G. May y teóricos de la literatura como M. Bajtin nos han ilustrado acerca del doble enraizamiento de la tradición autobiográfica occidental con los progresos del individualismo y ciertas formas de su desarrollo en el marco de la antropología cristiana. De ello se pueden rastrear expresiones tan puntuales como puros signos léxicos que miran hacia esa reivindicación de la autoconciencia del yo. Teresa de Ávila, en el último capítulo de *El libro de la vida,* dice haberse retirado al convento de San José de Ávila para que «no hubiera más memoria de mí».

De «nouveau paradigme» para la literatura comparada habla también Marino [1988: 141 y ss.]; de la necesidad de un cambio urgente, de una «reconversion radicale dans un sense théorique et 'poétique'» [Marino, 1988: 9] más allá del estudio exclusivo de los «rapports de fait» entre las literaturas como un complemento de lujo para las historiografías literarias nacionales. Y defiende además una concepción de la disciplina que trascienda sus estrictos límites académicos. La literatura comparada es también, como para Étiemble, una especie de «ideología militante», un sistema de ideas acompañado de una visión amplia de la literatura, el humanismo y la propia historia, algo que está en sus mismos orígenes decimonónicos (por no remontarnos a las Luces), que son liberales, pacifistas y cosmopolitas. Desde ese mismo espíritu, aunque expresado de modo menos pugnaz, escribe Claudio Guillén [1985] su *Introducción a la literatura comparada,* en donde una y otra vez se proclama que la actitud del comparatista debe ser extremadamente sensible a las tensiones entre lo local y lo universal, entre lo particular y lo general, tendiendo lazos entre los dos polos pero sin inclinarse nunca en exceso hacia uno de ellos en perjuicio del otro. Y siempre con el deseo «de superación del nacionalismo cultural: de la utilización de la literatura por vías nacionalistas, instintos narcisistas, propósitos ideológicos» [Guillén, 1985: 14], en la estela de aquel viejo sueño goethiano de una «Weltliteratur» en el sentido en que Marino, y antes Eliot, le dan a esta expresión.

D. W. Fokkema [1982], en su artículo programático coetáneo de los de Pierre Swiggers [1982], no duda en vincular el «nuevo paradigma» de la literatura comparada con ciertas concepciones teóricas y con investigadores concretos que las han desarrollado o están haciéndolo en la actualidad.

Entre las primeras se encuentran las siguientes. Ante todo, el abandono de la perspectiva del texto literario singular como eje de la literatura. En su puesto debe situarse el sistema de la comunicación literaria, que integra, junto al texto propiamente dicho, las situaciones y determinaciones de su producción, recepción y posprocesado, con los diferentes códigos actuantes a lo largo de todo el proceso. Los aspectos supranacionales de este «sistema literario» serían, pues, el objeto de la literatura comparada. Para ello es preciso, según Fokkema, recurrir a métodos de análisis complementarios de los tradicionales, sobre todo en una dirección sicológica y sociológica, es decir, experimental. Hay que reconstruir las diferentes situaciones de comunicación literaria a lo largo de la historia, y para ello es imprescindible el conocimiento de las reacciones de los lectores ante los textos, de las que se deducirán los códigos que indujeron a determinados públicos a considerar ciertos textos como literarios y otros no.

Para ello, tales códigos deben ser, por supuesto, confrontados con códigos de otra índole. De lo que se trata es, en definitiva, de comparar sistemas literarios desde la perspectiva de los efectos que han producido y producen en sus lectores, de analizar las condiciones de la producción y la recepción de la literatura en el marco más amplio de una semiótica fundamentalmente pragmática y la teoría de la comunicación.

A la luz del planteamiento de Fokkema [1982: 13] es clara la estirpe de quienes, a partir de los años treinta, vienen contribuyendo desde la teoría a la literatura comparada de nuevo cuño: Jan Mukařovsky, Felix Vodicka, Hans Robert Jauss, Juri Lotman, Norbert Groeben y, muy especialmente, Itamar Even-Zohar y José Lambert. Es decir, amén de los checos del Círculo de Praga, que tan bien supieron armonizar el formalismo con la consideración histórica y social de la literatura, representantes conspicuos de la «estética de la recepción» alemana, la semiótica de la cultura de Tartu, la pragmática y la teoría empírica de la literatura, y, finalmente, la llamada «teoría del polisistema».

Ya hemos apuntado un hecho por lo demás evidente: que un amplio sector de intereses comparatistas, en especial los relacionados con el debatido asunto de las influencias, afinidades e imitaciones, vienen a coincidir con los de la escuela de Constanza en que, a partir de la evidencia puramente fenomenológica de que el texto literario sólo se actualiza en plenitud mediante la lectura, han incidido sobre el campo de la recepción. Lejos de tratarse, sin embargo, de una coincidencia coyuntural y novedosa, Manfred Gsteiger [1980] nos demuestra que pertenece a los mismos orígenes de la literatura comparada. Así, el discurso inaugural del curso 1886-1887 en la Universidad de Ginebra, pronunciado por Edouard Rod sobre la entonces nueva disciplina, contiene afirmaciones muy semejantes a la de otra famosa pieza académica de Han Robert Jauss ochenta años posterior, «Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft». Igualmente, Baldensperger es autor de un libro publicado en 1913, *La littérature-création, succès, durée*, en donde se utilizan conceptos próximos también a lo que el propio Jauss denomina la «estructura apelativa» de los textos. Así, Ulrich Weisstein [1968] dedica ya todo un capítulo de su manual de literatura comparada a la «recepción» y el «efecto», lo mismo que Yves Chevrel en el volumen que compiló junto a Pierre Brunel [1989].

N. Groeben representa en Alemania el puente tendido desde la teoría de la recepción hasta la allí denominada «empirische literaturwissenschaft», o «teoría empírica de la literatura» desarrollada desde principios de los años setenta por el grupo NIKOL y, en especial, por Siegfried J. Schmidt [1980]. Para ellos, antes que de literatura hay que hablar de un «LiteraturSYSTEM» [*sic*], pues la pura textualidad no es sino un aspecto limitado de lo que en realidad implica un complejo sistema social de acciones cuya estructura resulta identificable y desempeña unas funciones institucionales determinadas, entre ellas, el otorgamiento a los textos de su condición de literarios. Para Schmidt, tal y como desarrolla en su obra ya citada, la estructura del «sistema literatura» comprende cuatro esferas fundamentales: la producción de los textos, la mediación a que se someten para ser difundidos, su recepción y, finalmente, su posprocesado o transformación en otros productos no literarios. Desde esta construcción teórica y desde cada una de sus esferas es evidente que se puede desarrollar una comparación que ya no sería entre literaturas sino, como Schmidt prefiere, entre «sistemas literarios», constitutivos, como partes de un todo, del sistema universal al que nos hemos estado refiriendo desde el comienzo de nuestro capítulo.

Eso es lo que Itamar Even-Zohar [1980; 1990] ha venido realizando explícitamente desde una visión comparatista con su «teoría del polisistema», tarea en la que le ha secundado eficazmente desde Bélgica José Lambert [1984; 1986]. Su perspectiva es, como en

Schmidt, la de la literatura como un sistema semiótico abierto, dinámico, funcional y estratificado, que posee un destacado papel institucional. No hay mucha diferencia entre su descripción y la que hemos reseñado brevemente a partir de la «empirische literaturwissenschaft», aunque Even-Zohar prefiera adaptar el marco de su teoría al esquema jakobsoniano de las funciones del lenguaje. Los factores que se interrelacionan en su sistema [Even-Zohar, 1990: 31 y ss.] son el producto de los textos, el consumidor, el «mercado», el «repertorio» o código, y la «institución», que viene a representar lo que el contexto en Jakobson, aunque con una significación más amplia e integradora.

La teoría de Even-Zohar permite establecer una compleja red de relaciones entre estos factores, que dependen los unos de los otros a modo de estructura, y trabaja con la ayuda de un cuadro de construcciones heurísticas tales como «textos canonizados y no canonizados», «modelos dominantes y dominados», «repertorio», «sistemas primarios y secundarios», «centro y periferia», «intra e interrelaciones», «producción, tradición e importación» y «estabilidad e inestabilidad» del sistema. De esta sucinta enumeración cabe colegir la aplicabilidad de esta teoría al estudio de la interferencia o dependencia entre polisistemas literarios [Even-Zohar, 1980; Lambert, 1984; 1986], en lo que no deja de influir la ubicación de los dos investigadores mencionados y sus equipos en ámbitos histórico-políticos —el de Israel y el de Bélgica, respectivamente— multilingüísticos y multiculturales, pues en esta última comunidad existen dos literaturas, la neerlandesa y la francesa, y el polisistema hebreo es realmente complejo, con la interferencia de varias lenguas además de la genuinamente hebraica, entre ellas el sefardí o ladino y esa creación híbrida del pueblo judío que es el yiddish. Pero también atienden, desde los mismos supuestos, a las relaciones entre sistemas literarios o artísticos y otros sistemas simbólicos, que forman parte de un macrosistema integrador, muy próximo a formulaciones similares de la Escuela de Tartu. En especial, es de destacar la lógica atención que esta teoría presta al complejo tema de la traducción, cuya presencia entre los objetivos de la literatura comparada es creciente de un tiempo a esta parte sin que podamos concederle aquí, por razones de falta de espacio, todo el que merece [*vid.* Steiner, 1880: Wilss, 1988; López García, 1991; Newmark, 1992; Vega, compilador, 1994].

Un «sistema literario» se define, pues, como un conjunto de autores, obras y lectores relacionados por una serie de normas y modelos comunes que no coinciden directamente con los de otros sistemas. Las literaturas dejan de ofrecer así rígidos perfiles nacionales, pues sus fronteras son lábiles a causa de la mayor o menor estabilidad de los propios sistemas. En todo caso, ninguno de ellos existe aislado, pero las conexiones a través del espacio y el tiempo son, en este sentido, muy variables, y proporcionan un campo prácticamente inagotable para la investigación comparatística verdaderamente sistemática. Pero no cabe duda, como afirma Lambert [1986: 177], de que «l'existence de littératures bien délimitées est apparemment une chimère; l'interpénétration des littératures n'est pas une situation exceptionnelle, mais au contraire une situation inévitable».

A este respecto, es fundamental la aportación teórica de Itamar Even-Zohar [1990: 58 y ss.] en el sentido de proponer, como hipótesis de trabajo, ciertas leyes para la interferencia y las relaciones literarias: que las literaturas nunca están en posición de no-contacto, que la interferencia literaria es casi siempre unilateral y que no va unida necesariamente a interferencias concomitantes de otro orden entre comunidades. La literatura-fuente lo es por razones de prestigio y dominio, y la literatura receptora acude a aquélla en busca de elementos inexistentes en su propio seno. Los contactos de los que se trata pueden establecerse entre un solo sector de ambos sistemas, y luego extenderse, o no, a otros; el repertorio de elementos importados no necesariamente

mantendrá las mismas funciones que en la literatura fuente, y, en general, la apropiación de los mismos suele llevar emparejada su simplificación, regularización y esquematización.

Even-Zohar encuentra en la literatura hebrea un campo excelente para contrastar la aplicabilidad de estas leyes, pues a lo largo de la historia sus relaciones de dependencia y simbiosis han apuntado hacia polos distintos; por ejemplo, en los siglos XVIII y XIX, de Italia y Holanda pasa a Austria y Alemania y luego a Rusia. La literatura yiddish funcionó, hasta épocas bien recientes, como «the noncanonized system of Hebrew literature» [Even-Zohar, 1980: 620]. En este sentido, como Gerald Gillespie [1992] pondera en un reciente artículo sobre las posibilidades y límites de la literatura comparada en el nuevo siglo, la teoría del polisistema contribuirá a un planteamiento no maniqueo de las relaciones literarias internacionales y a la separación del anti-eurocentrismo —el «ritual of condemnation of the European contribution to human affairs»— que los multiculturalistas han venido propugnando en los últimos tiempos.

10. METODOLOGÍA

Se le suele achacar a la literatura comparada una cierta indefinición metodológica y reclamar de ella algunas concreciones a este respecto que a veces los comparatistas no parecen dispuestos a dar. Hay que decir, no obstante, que el comparatismo tiene un componente de utopía, sobre todo cuando se piensa en él en clave de aquella idea de la *Weltliteratur*, que Goethe formuló y ya comentamos en páginas precedentes. Nadie podría asumir totalmente esta responsabilidad como campo de estudio y de investigación, porque el caudal literario de cada lengua, no sólo diacrónica sino también sincrónicamente, es abrumador. Ello no quiere decir que no exista una metodología de la literatura comparada que sea capaz de producir unos resultados concretos.

Manfred Schmeling [1981: 5-38] ha prestado especial atención a este problema metodológico en un libro colectivo por él compilado donde propone cinco tipos y estrategias diferentes de comparación. La primera posibilidad es la «monocasual, que se basa en una *relación directa genética entre dos o más miembros de la comparación*. Se trata, en síntesis, del tipo característico de la primera época de la disciplina y de la llamada «escuela francesa» fundada por Baldensperger —cuya tesis sobre Goethe en Francia es buen ejemplo de lo que decimos— y luego liderada por Paul Van Tieghem. Un segundo tipo de comparación se da cuando, existiendo una relación de hecho entre dos obras de diferentes literaturas, se les añade una dimensión extraliteraria, fundada en el «proceso histórico en el que se insertan los miembros de la comparación». Con ello se da un paso más en el esquema metodológico, al insertar la coincidencia entre dos literaturas en movimientos más amplios de índole social, económica, política o ideológica. Según Schmeling, este método incorporaría la investigación de la respuesta literaria, por lo que se introduciría una diferencia en relación al método anterior de investigar lisa y llanamente las influencias entre dos literaturas al concedérsele ahora importancia capital no sólo a la fase de la elaboración de los textos, sino también a la perspectiva del sujeto receptor. Se repara así en el asunto fundamental de la distancia hermenéutica entre la producción y la recepción, que pasaría a ser, según Schmeling [1981: 23], «un problema comparatista por excelencia».

Cuando entre obra y obra comparadas se introduce, por así decirlo, un *tertium comparationis* al que se le concede más importancia que a los «rapports de fait» indicativos de una efectiva influencia o imitación —conceptos para los que es de consulta obligada el libro de Ulrich Weisstein [1968: 157-177] tal y como hemos mencionado ya con anterioridad—, surge un tercer tipo de protocolo comparatista basado en la analogía de contextos. Se trata de una inversión de los factores ya

actuantes en el tipo anterior. Allí, una vez comprobada la existencia de una relación objetiva de dependencia entre dos obras de diferentes literaturas, se iluminaba esa expresión de «afinidadas electivas» desde una cosmovisión compartida entre ambos autores. Ahora, esa cosmovisión justifica por ella misma la proximidad entre dos obras que no se deban nada la una a la otra, sino que obedecen precisamente a aquel referente común. Es fácil conectar este tercer tipo de comparación propuesto por Schmeling y la antigua teoría de la «poligénesis» literaria, con la que Joseph Bédier justifica en su tesis doctoral de 1893 el brote simultáneo de formas y temas similares en las literaturas medievales de Oriente y Occidente.

El cuarto tipo del que trata Schmeling es el que vincula de forma más clara la literatura comparada con la teoría de la literatura, pues se refiere a una práctica en la que desde un punto de vista «ahistórico», predominantemente formal y estructuralista, se confrontan los textos para percibir en su estilo, composición y otros aspectos discursivos, semejanzas y divergencias significativas. Con ello el comparatismo proporciona a la teoría literaria un banco de pruebas para la construcción sobre bases sólidas y no arbitrarias de una verdadera poética.

La obra de Earl Miner [1990], sumamente importante para nuestros estudios, ha venido a dar razón no sólo a este tipo de comparación al que acabamos de referirnos, sino también al quinto que Schmeling propone, y que no es otra cosa que la crítica literaria comparada, según la cual se pondrían en paralelo los diversos métodos de análisis y estudio de la obra literaria a lo largo de la historia. Un precedente señero en esta línea lo representó la *History of Criticism and Literary Taste in Europe* (1900-1904) de M. Saintsbury, a la que hay que añadir más recientemente *A History of Modern Criticism, 1750-1950,* de René Wellek, publicada a partir de 1955 y ya traducida al español en su totalidad (Madrid, editorial Gredos).

Miner ha elaborado una *Comparative Poetics,* concebida como *An Intercultural Essays on Theories of Literature.* De lo que trata es de comparar las distintas «conceptions or theories or systems of literature» [Miner, 1990: 4], sus géneros y constantes fundamentales expresadas de forma discursiva por creadores y pensadores a lo largo de la historia tanto en Occidente como en Oriente. No es casual que Miner reconozca como fuentes primeras de su inspiración a dos figuras que acabamos de mencionar, René Étiemble, que tanto bregó por un nuevo comparatismo no eurocéntrico sino «planetario» [Étiemble, 1988], y René Wellek, ni que dedique su obra, *in memoriam,* a James J. Y. Liu, el autor de una obra imprescindible, *Chinese Theories of Literature* (1975). Y de la enorme utilidad de sus pesquisas puede hablarnos el que Miner haya llegado a la conclusión de que la trilogía genérica de lírica-épica-dramática resulta obligada para todo sistema literario, pues la única diferencia entre la tradición europeo-aristotélica y la oriental sino-japonesa es que en la primera la lírica está tan sólo implícita en principio, mientras que en la segunda ocurre exactamente al revés, porque la poética del drama y de la narración derivan de la de la poesía propiamente dicha.

También Adrian Marino ha mostrado un interés similar por el fundamento metodológico de una literatura comparada innovadora, a lo que dedica el capítulo más extenso de su libro [Marino, 1988: 133-267]. Precisamente a causa de esta amplitud nos será forzoso remitir a su obra para los aspectos de detalle y ofrecer aquí tan sólo las líneas fundamentales de su argumentación.

Marino considera asimismo que el vasto campo de estudio que las influencias y las relaciones literarias ofrecen a los comparatistas conecta con la moderna metodología de la «estética de la recepción» y los análisis de la «intertextualidad», pero que existe igualmente la posibilidad de articular una metodología propia para servir a los intereses del «nuevo paradigma» de la literatura comparada.

Sus protocolos de actuación estarían basados en conceptos como la «lectura simultánea» —muy en la línea de las ideas de Eliot ya comentadas—, que desde un deliberado anacronismo recurra a permutaciones, retrospecciones y actualizaciones que permitan alcanzar un orden unitario supratemporal, metodológicamente motivado, pero que favorezca asimismo la simultaneidad de lecturas entre el Este y el Oeste, en una polaridad armónica paralela a la de sincronía-diacronía. Igualmente, y en coincidencia con la actitud del teórico, el comparatista deberá proceder mediante un constante balanceo entre la *inducción* y la *deducción*, proponiendo popperianamente fórmulas de interpretación global a partir de datos literarios particulares, y sometiéndolas luego al contraste y posible refutación que nuevos ejemplos concretos propiciarían. Ello reclama un parejo equilibrio entre el *análisis* y la *síntesis*, bien entendido que estas últimas siempre serán parciales y sometidas a revisión continua. En cierto modo, todo esto consagra una especie de proceder metonímico en este campo, en donde el *todo* y la *parte* se aclaran mutuamente (recuérdese la destacada mención por parte de Claudio Guillén a «lo uno y lo diverso»). Las *tipologías* representarán, por otra parte, una ayuda inestimable a este respecto, así como el recurso a *modelos* y *estructuras*. Llegado a este punto, Marino [1988: 214] reclama para la nueva literatura comparada un tipo de descripción fundamentalmente fenomenológica, esencialista, fiel a la máxima husserliana de «a las cosas mismas» *(zu den sachen selbst)* frente a las descripciones superficiales y morfológicas. El análisis de las *analogías* y las *similitudes* se hará sin forzar el hallazgo de relaciones genéticas, como una prueba privilegiada de la existencia de verdaderas *invariantes* teóricas.

En cuanto a los *paralelismos,* entendidos como fenómenos objetivos, Marino [1988: 224-232] propone que se distingan dos grandes grupos o constantes, que admiten a la vez dos posibilidades en cada caso. Por una parte, los que se pueden explicar históricamente pero sin recurrir a contactos o influencias (a modo de una «poligénesis paralela», como él la denomina), frente a los que deben justificarse del modo contrario, tal y como ocurre con Byron y Pushkin, Goethe y Carlyle, Scott y Vigny. El segundo modelo de paralelismo se aleja por completo de cualquier interés poligenético o simplemente genético, y actúa en este orden de cosas de modo aparentemente arbitrario, formulando o bien *paralelos contrastivos* entre autores, obras, hechos literarios de diferentes lenguas y momentos históricos con el fin de evidenciar particularidades y diferencias, o bien proponiendo, en la dirección opuesta, *paralelos generalizadores.*

El nuevo paradigma defendido por Marino propugna, pues, una modificación en el propio «Prinzip der Vergleichung» característico de la disciplina. En vez de la comparación factual propia del historicismo positivista, una «comparaison ahistorique ou phénoménologique, 'structurale', 'théorique' ou, pour mieux dire, 'théorisante'» [Marino, 1988: 242]; una verdadera «reflektierende Vergleich» o «comparación razonante».

Por último, la innovación metodológica propuesta por Marino reclama una constante y esforzada *verificación,* justificada por el principio de que todas las literaturas, tanto las más suntuosas como las más modestas, deben participar en la definición de la literatura. Los datos de una sola nunca serán suficientes para sustentar las leyes generales de lo literario, que precisarán, para ser admitidas como tales, su verificación alternativa y conmutativa desde las letras occidentales a las orientales, y viceversa.

11. CONCLUSIÓN

En teoría de la ciencia está perfectamente delimitado lo poliédrico de un objeto material de estudio según la perspectiva que se adopte en relación a él. Cuando de ese objeto material se extraen determinadas constantes o invariantes, con ellas se constituye un «objeto teó-

rico» que es, en lo que a nosotros afecta, el eje vertebrador de la teoría de la literatura. Mientras tanto, el objeto material, en virtud de los datos empíricos que en él son perceptibles, da lugar a otras actividades especulativas, según la metodología aplicada. Concretamente, el «objeto empírico» llamado literatura y constituido por el conjunto de textos considerados literarios en un determinado momento, da lugar a la crítica literaria cuando es considerado de modo sincrónico y analítico, mientras que si es abordado diacrónicamente nos sitúa en el ámbito de la historia literaria, y si es considerado comparativamente produce la literatura comparada.

En nuestra concepción, la literatura comparada es absolutamente indesligable de este panorama de la «ciencia literaria», así denominada desde la acuñación hace ya casi un siglo de la «Literaturwissenschaft» alemana. Su marco está en esa estructura cuatripartita que tiene como objeto central la literatura, para proyectar sobre ella cuatro impulsos diferentes que han seguido, como ya apuntamos, un claro orden de prelación cronológica: una vez que los textos están ahí, lo primero es analizarlos y valorarlos, tarea que emprende la crítica literaria presocrática. Cumplida esta operación escudriñadora y de escrutinio sobre un *corpus* suficientemente amplio, se percibirán concomitancias no superficiales, sino en profundidad, entre varios de esos textos, y entonces surgirá la chispa de la generalización y el esbozo de ciertas leyes; es decir, se produce el salto teórico. Luego, cuando se inyecta en una cultura determinada un cierto sentido histórico y, también, se empiezan a construir las unidades políticas que denominamos nación, la historia literaria irrumpe con fuerza en el mapa. Y por último, pero no la última en importancia, surge la literatura comparada.

Dice Eugenio Coseriu que un buen lingüista debe ser a la vez botánico y jardinero, teórico y práctico, rastreador de datos concretos, pero atento a las invariantes que subyacen a ellos. Esto mismo ocurre con el estudio de la literatura: tenemos que atender al poema individualizadamente, desmenuzarlo en cuanto lectores especiales que somos de él, pero conviene también que sepamos trascender lo que el poema es en sí, individualmente, para alcanzar una visión de conjunto que enriquecerá, en todo caso, lo que el poema significa. Pero ni la critíca ni la teoría se pueden desligar de la historia literaria y de la literatura comparada. ¿Cómo renunciar a una equilibrada, armónica y fecunda colaboración entre estos cuatro modos distintos de abordar un mismo objeto, que es la literatura, cuando no es pertinente, sino todo lo contrario, establecer ninguna exclusión desde uno de ellos hacia los demás? Una teoría literaria que no se base en una crítica analítica suficientemente desarrollada será una teoría endeble; igualmente lo será si no ha abarcado con suficiente amplitud el panorama histórico. Pero la literatura comparada, en este sentido, lo que aporta es una prueba de contraste imprescindible, al multiplicar la secuencia de la historia en distintos ámbitos lingüísticos, que quedan así simultaneizados. Lo que la literatura comparada en último término viene a aportar es la ratificación de las conclusiones que las otras tres ramas de la Ciencia literaria nos proporcionan. La teoría literaria se consolida cuando sus propuestas de invariantes o leyes generales se objetivan en literaturas de varias lenguas y de diferentes culturas o tradiciones. La historia literaria de un determinado país, de una determinada nación o de una determinada lengua, cobra su auténtico perfil de resonancia cuando la ponemos en relación con otras literaturas de lenguas distintas, y lo mismo ocurre con la crítica literaria, que no puede afinar sus instrumentos de análisis si no cuenta el crítico con un panorama de amplitud que sólo la literatura comparada le puede servir. En un sentido por completo coincidente con lo dicho se expresaba ya Henry H. H. Remak [1980: 436] ante el VIII Congreso de la ICLA/AILC en su comunicación titulada «The Future of Comparative Literature».

BIBLIOGRAFÍA

ALDRIDGE, A. O. (comp.), 1969, *Comparative Literature: Matter and Method,* Urbana/Chicago/Londres, University of Illinois Press.

BALAKIAN, A. (comp.), 1982, *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages,* Budapest, Akadémiai Kiadó.

— 1985, *Actes du Xe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée,* 3 vols., Nueva York/Londres, Garland.

BALDENSPERGER, F., 1904, *Goethe en France. Etude de littérature comparée,* 2.ª edición revisada, París, Hachette, 1920.

— 1921, «Littérature comparée: le mot et la chose», *Révue de Littérature comparée,* I (1921), págs. 5-29.

— y FRIEDERICH, W. P., 1950, *Bibliography of Comparative Literature,* Chapel Hill, University of North Carolina Press (2.ª edición, Nueva York, Russell & Russell, 1960).

BETZ, L.-P., 1900, *La Littérature comparée. Essai Bibliographique,* introducción de Joseph Texte, 2.ª ed. aumentada, Estrasburgo, K. J. Trubner, 1904.

BLOCK, H. M., 1970, *Nouvelles tendances en littérature comparée,* París, Nizet.

BRANDT CORSTIUS, J. C., 1968, *Introduction to the Comparative Study of Literature,* Nueva York, Random House.

BRUNEL, P., PICHOIS, C., ROUSSEAU, A.-M., 1983, *Qu'est-ce que la littérature comparée?,* París, A. Colin.

— y CHEVREL, Y. (comps.), 1989, *Précis de littérature comparée,* París, Presses Universitaires de France.

CIORANESCU, A., 1964, *Principios de literatura comparada,* La Laguna, Universidad de La Laguna.

CLEMENTS, R. J., 1978, *Comparative Literature as Academic Discipline. A Statement of Principles, Praxis, Standards,* Nueva York, The Modern Language Association of America.

CULLER, J., 1979, «Comparative Literature and Literary Theory», *Michigan Germanic Studies,* 5, 2 (1979), págs. 170-184.

CHEVREL, Y., 1989, *La Littérature comparée,* París, Presses Universitaires de France.

DIMIĆ, M. V., 1993, «Polysystem Theory», en Makaryk, I. R., (comp.), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory,* Toronto, University of Toronto Press, 1993, págs. 151-155.

— y KUSHNER, R. (comps.), 1979, *Actes du VIIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée,* 2 vols., Stuttgart, Kunst und Wissen, Erich Bieber.

ĎURIŠIN, D., 1974, *Sources and Systematics of Comparative Literature,* Bratislava, Slovart.

— 1984, *Theory of Literary Comparatistics,* Bratislava, Veda.

DYSERINK, H., y FISCHER, M. S., 1985, *Internationale Bibliographie zur Geschichte und Theorie der Komparististik,* Stuttgart, A. Hiersemann Verlag.

ELIOT, T. S., 1972, *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism,* Londres, Methuen & Co. Ltda.

ÉTIEMBLE, 1963, *Comparison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée,* París, Gallimard.

— 1974, *Essais de littérature (vraiment) générale,* París, Gallimard. [Traducción española, *Ensayos de literatura (verdaderamente) general,* Madrid, Taurus, 1977.]

— 1988, *Ouverture(s) sur un comparatisme planétaire,* París, C. Bourgois.

EVEN-ZOHAR, I., 1980, «Interference in Dependent Literary Polysystems», en Köpeczi, B., Vajda, G. M. (comps.), *Actes du VIIIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée,* Stuttgart, Kunst und Wissen, E. Bieber, vol. 2., págs. 617-622.

— 1990, *Polysystem Studies,* número especial de *Poetics Today,* 11, 1 (primavera de 1990).

FOKKEMA, D. W., 1974, «Method and Programe of Comparative Literature», *Synthesis,* 1 (1974), págs. 51-62.

— «Comparative Literature and the New Paradigm», *Canadian Review of Comparative Literature,* 1 (1982), págs. 1-18.

FORSTER, L., 1970, *The Poet's Tongues: Multilingualism in Literature,* Cambridge, Cambridge University Press.

GIFFORD, H., 1969, *Comparative Literature. Concepts of Literature,* Londres, Rotledge & Kegan Paul.

GILLESPIE, G., 1992, «Rhinoceros, Unicorn, or Chimera? A Polysystemic View of Possible Kinds of Comparative Literature in the New Century», *Journal of Intercultural Studies,* 19 (1992), págs. 14-21.

GÖTTNER, H., 1977, «Structures of Theory in the Study of Literature», *PTL,* 2 (1977), págs. 297-312.

GSTEIGER, M., 1967, *Littérature nationale et comparatisme,* Neuchâtel, Université.

— 1980, «Littérature Comparée et Esthétique de la Réception», en Köpeczi, B., Vajda, G. M. (comps.), *Actes du VIIIe Congrès...*, vol. 2, págs. 527-533.

GUILLÉN, C., 1985, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada,* Barcelona, Crítica.

GUYARD, M.-F., 1951, *La Littérature comparée,* París, Presses Universitaires de France (6.ª edición revisada, 1978).

JEUNE, S., 1968, *Littérature générale et littérature comparée. Essai d'orientation,* París, Minard.

JOST, F., 1974, *Introduction to Comparative Literature,* Indianápolis-Nueva York, Pegasus.

KONSTANTINOVIC, Z., y otros (comps.), 1980-82, *Actes du IXe Congrès de l'Association Internationale de Littérature comparée,* 4 vols., Innsbruck, Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck.

KÖPECZI, B., VAJDA, G. M. (comps.), 1980, *Actes du VIIIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée,* 2 vols., Stuttgart, Kunst und Wissen, E. Bieber.

LAMBERT, J., 1984, «Plaidoyer pour un programme des études comparatistes: Littérature comparée et théorie du polysystème», *Actes du XVIe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée,* Montpellier, Université de Montpellier, 1984, tomo I, *Orientations de recherches et méthodes en littérature générale et comparée.*

— 1986, «Les relations littéraires internationales comme problème de réception», *Oeuvres & Critiques,* XI, 2 (1986), págs. 173-189.

LEVIN, H., 1972, *Grounds for Comparison,* Cambridge, Harvard University Press.

— 1979, «Ezra Pound, T. S. Eliot, and the Idea of the Comparative Literature», en Dimić, M. V., y Kushner, E. (comps.), *Actes du VIIe Congrès...*, vol. I., págs 545-552.

LÓPEZ GARCÍA, D., 1991, *Sobre la imposibilidad de la traducción,* Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

MACHADO, A. M., y PAGEAUX, D.-H., 1981, *Literatura portuguesa, literatura comparada, teoría da literatura,* Lisboa, Eds. 70.

MARINO, A., 1980,«Repenser la littérature comparée», *Synthesis,* 7 (1980), págs. 9-38.

— 1988, *Comparatisme et théorie de la littérature,* París, Presses Universitaires de France.

MINER, E., 1990, *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature,* Princeton, Princeton University Press.

MORTIER, R., 1981, «Cent ans de Littérature Comparée: L'acquis, les perspectives», en Konstantinovic, Z., Abderson, W., Dietze, W. (comps.), *Actes du IXe Congrès...*, vol. I, págs. 11-17.

NEWMARK, P., 1992, *Manual de traducción,* Madrid, Cátedra.

PAGEAUX, D.-H. (comps.), 1983, *La Recherche en Littérature Génerale et Comparée en France. Aspects et Problèmes,* París, Societè Française de Littérature Générale et Comparée.

PICHOIS, C., ROUSSEAU, A.-M., 1967, *La Littérature comparée,* París, A. Colin. (Traducción española, *La literatura comparada,* Madrid, Gredos, 1969.)

POSNETT, H. M., 1886, *Comparative Literature,* Londres, K. Paul.

PRAWER, S. S., 1973, *Comparative Literary Studies. An Introduction,* Londres, Duckworth.

REMAK, H. H. H., 1980, «The Future of Comparative Literature», en Köpeczi, B., Vajda, G. M. (comps.), *Actes du VIIIe Congrès...*, vol. 2, págs. 429-437.

RICO, F., 1974, *Vida y obra de Petrarca. I. Lectura del 'Secretum',* Padua, Editrice Antenore.

RÜDIGER, H. (comp.), 1971, *Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft,* Berlín/Nueva York, De Gruyter.

SCHMELING, M. (comp.), 1981, *Vergleichende Litteraturwissenschaft. Theorie und Praxis,* Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion. (Traducción española, *Teoría y praxis de la literatura comparada,* Barcelona/Caracas, Alfa, 1984.)

SCHMIDT, S. J., 1980, *Grundriss der Empirischen Literaturwissenschaft. Band 1. Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur,* Braunschweig-Wiesbaden, Wieweg und Sohn. (Traducción española, *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura,* Madrid, Taurus, 1990.)

SÖTER, I. (comp.), 1963, *La Littérature comparée en Europe orientale,* Budapest, Akedémiai Kiadó.

STALLKNECHT, N. P., FRENZ, H. (comps.), 1961, *Comparative Literature: Method and Perspective,* Carbondale/Edwardsville, Southern Illinois University Press (edición revisada, 1971).

STEINER, G., 1971, *Extra-territorial,* Nueva York, Atheneum.
— 1980, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción,* Madrid, FCE.
— 1990, *Lecturas, obsesiones y otros ensayos,* Madrid, Alianza Editorial.
SWIGGERS, P., 1982a, «A New Paradigm for Comparative Literature», *Poetics Today,* 3: 1 (1982), págs. 181-1984.
— 1982b, «Methodological Innovation in the Comparative Study of Literature», *Canadian Review of Comparative Litterature,* 1 (1982), págs. 19-26.
THOMPSON, G. A. JR., 1982, *Key Sources in Comparative and World Literature. An Annotated Guide to Reference Materials,* Nueva York, F. Ungar.
TROUSSON, R., 1965, *Un problème de littérature comparée: les études des thèmes,* París, Lettres Modernes.
— 1976, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne,* 2 vols., Ginebra, Droz (2.ª ed.).
VALDÉS, M. J. (comp.), 1990, *Toward a Theory of Comparative Literature. Selected papers presented in the Division of Theory of Literature at the XIth International Comparative Literature Congress,* Nueva York, Peter Lang.
VAN TIEGHEM, P., 1920, «La synthèse en histoire littéraire. Littérature comparée et Littérature générale», *Revue de Synthèse Historique,* 31 (1920), págs. 1-27.
— 1931, *La Littérature Comparée,* París, A. Colin (4.ª ed., 1951).
VEGA, M. A. (comp.), 1994, *Textos clásicos de teoría de la traducción,* Madrid, Cátedra.
VILLANUEVA, D., 1991, *El polen de ideas. Teoría, Crítica, Historia y Literatura comparada,* Barcelona, PPU.
— 1991b, «Valle-Inclán and James Joyce: From *Ulysses* to *Luces de bohemia*», *Révue de Littérature Comparée,* 1 (1991), págs. 45-59.
WEISSTEIN, U., 1968, *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft,* Stuttgart, W. Kohlhammer GmbH. (Traducción española, *Introducción a la literatura comparada,* Barcelona, Planeta, 1975.)
WELLEK, R., 1968, «La crisis de la literatura comparada», en *Conceptos de crítica literaria,* Caracas, Universidad Central de Venezuela, págs. 211-220.
WILSS, W., 1988, *La ciencia de la traducción. Problemas y métodos,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

V. EL LUGAR DE LA TEORÍA DE LA LITERATURA EN LA ERA DEL LENGUAJE ELECTRÓNICO

JENARO TALENS
Universitat de València

Para D.V., pese a que ambos sabemos que los sueños, sueños son.

1. EL OCASO DE LA GALAXIA GUTEMBERG

El tema que pretende abordar el epígrafe que encabeza estas páginas puede resultar, en principio, algo extraño para el lector de un libro como el presente. En efecto, *teoría de la literatura y lenguaje electrónico* son términos que parecen pertenecer a ámbitos pragmáticos y epistemológicos distintos no necesariamente relacionables entre sí. Sin embargo, conforme nos adentramos en el análisis de los nuevos medios que la tecnología ha ido creando en las últimas cuatro décadas, la conexión entre ambos conceptos y entre los ámbitos a que remiten empieza a dibujarse con relativa claridad.

En efecto, la aparición de los nuevos soportes (televisión por cable, televisión privada, télex, telefax, *modem* y, en general, todo lo relacionado con el universo informático) supone algo más que un avance meramente tecnológico: en primer lugar, parece implicar un cambio radical en la redistribución de poderes que constituye el mundo moderno; una redistribución que puede ser considerada, en último término —al menos ésa es una de las hipótesis que estas páginas proponen para la discusión—, más aparente que real. Por una parte, el acceso masivo y casi simultáneo a la información produce un efecto de «democratización informativa» que parecería impedir el mantenimiento del control de la información por parte de determinados grupos hegemónicos de poder. Según esta manera de ver las cosas, la multiplicación en la oferta, así como el acceso rápido a lo que en vez de interpretaciones se consideran hechos, haría que la ocultación selectiva fuese más difícil. Ésta es la tesis mantenida por muchos sociólogos, politólogos y estudiosos de la comunicación, para quienes tomar literalmente los medios —en ello consistiría el aumento del número de fuentes informativas: más editoriales, más periódicos, más emisoras de radio, más cadenas de televisión— permitiría impedir la manipulación que éstos ejercen por efecto de su escasez o de su concentración. Esa hipótesis de trabajo deja de lado algunos aspectos que quisiera subrayar: 1) que, por una parte, una mayor abundancia de fuentes «nominales» diferentes no implica necesariamente una diseminación de la fuente de control, ya que, de hecho, los grupos editoriales o los grandes *holdings* de la comunicación agrupan, bajo una misma estructura económica, una enorme cantidad de empresas diversas, con nombres distintos, pero con sólo relativa independencia respecto al poder central que controla y diseña el funcionamiento global desde la cúspide de la pirámide en que se insertan; 2) dicha ilusión democratizadora no parece otorgar a los medios en cuanto tales ninguna función ideológica específica, fuera de su utilidad en manos de personas o grupos, en quienes recaería toda la responsabilidad. Los medios, en

cuanto tales, no representarían más que un simple papel de intermediario, de vehículo transmisor, aséptico y desideologizado, y servirían para almacenar, trasmitir y hacer circular contenidos que no dependen de ellos. Creo, por el contrario, que la función de los medios es *producir* el sentido que dichos contenidos comportan, *establecer* las reglas de intercambio comunicativo y *crear* tipologías de sujetos espectatoriales, es decir, de sujetos sociales determinados. Ello no significa ni que los medios sean buenos (reservando el papel de malos para los usuarios y los controladores) ni que sean malos en cuanto tales por el hecho de estar basados en la manipulación, ya que ésta no es un juicio moral, sino un dato. Es imposible no manipular. Lo importante es saber cómo se ejerce la manipulación, desde dónde y al servicio de qué intereses funciona. Hecho esto, podremos decidir qué posición tomar con relación a los medios de comunicación en el interior del entramado discursivo y social del que forman parte y que en gran medida han contribuido a conformar.

Si de la televisión pasamos al mundo editorial, las nuevas tecnologías —con la aparición de los microprocesadores personales y las impresoras láser— han cambiado también el panorama. Su accesibilidad y fácil manejo han abierto una brecha en el monopolio industrial del libro por parte de las grandes empresas de la edición. No sólo es posible abaratar costes y lanzar publicaciones hasta ahora impensables desde el punto de vista técnico, sino que las comunicaciones por *modem* permiten elaborar revistas y libros sin soporte de papel, donde un artículo ya terminado tarda menos de sesenta segundos en estar a disposición de cualquier lector interesado siempre que esté conectado a la red. En este caso la posibilidad de manipulación del texto, impreso en forma de impulsos eléctricos sobre un *diskette,* y alterable por el destinatario, introduce también una cuestión importante en relación con la noción de texto cerrado y, sobre todo, con la de *copyright,* única marca que, en última instancia, justifica la existencia de la noción de autor como «propietario privado» de un discurso.

Todo ello no sólo ha modificado los medios tecnológicos en cuanto tales sino, y aquí reside la cuestión principal, la percepción misma del mundo por parte de unos usuarios tradicionalmente pasivos que ven ahora por vez primera la posibilidad de convertirse en parte activa del proceso. Ello puede ser considerado como algo positivo, pero antes habría que clarificar en qué consiste ser parte activa del proceso y, sobre todo, si ello es realmente posible a partir de una situación que otorga a los medios tecnológicos un extraordinario poder de fascinación, misterio y omnipotencia propios de un universo que se presenta a sí mismo como científico, pero que se vive casi como una religión. En efecto, la infalibilidad que se supone característica de las máquinas no anda muy lejos de la que en otros tiempos se otorgaba a la escritura (baste recordar el uso de la palabra escrita como argumento de veracidad en *Los milagros de nuestra Señora* de Berceo), como testimonio de algo que está por encima de toda discusión. La fe es de nuevo una virtud que vuelve a estar relativamente de moda. De hecho, entre los fundamentalismos islámicos que matan en el nombre de Dios y ese otro fundamentalismo de la tecnología que lo hace en el nombre de la eficacia de los ordenadores no hay, al cabo, tanta diferencia, aunque en este último caso no se hable de barbarie sino de racionalidad.

Hay por ello en el tema al que nos enfrentamos un elemento importante: no estamos hablando de cuestiones abstractas ni teoréticas, solamente propias del territorio discursivo, sino de prácticas que pertenecen al universo de la política y de la ideología.

2. LÍMITES Y FUNCIÓN DE LA TEORÍA DE LA LITERATURA

¿Qué lugar puede ocupar en este nuevo universo una disciplina como la teoría de la literatura? ¿Cómo plantearse sus límites y su

función en un contexto donde la existencia misma de un discurso como el literario, del que debería dar cuenta, es sistemáticamente puesto en entredicho? Las páginas que siguen intentan dar algunas respuestas provisionales a estas preguntas analizando someramente varias de la propuestas epistemológicas que en la actualidad centran el debate de la disciplina.

En efecto, en los últimos treinta años ha empezado a hablarse de «la muerte de la literatura», en un intento de parafrasear la conocida tesis nietzscheana de «la muerte de Dios», hasta el punto de que en 1982 pudiese considerarse como natural la aparición de un libro titulado *¿Qué era la literatura? (What Was Literature?)* [Kernan, 1990: 1-2].

En esta obra, Kernan explica cómo, desde la perspectiva interna, los valores literarios tradicionales del romanticismo y *modernismo* han sido vueltos completamente del revés. La noción de autor, cuya imaginación creativa había sido considerada como la fuente y origen de la literatura, ha dado paso a la de mero ensamblaje de variados elementos del lenguaje y de la cultura, puestos en relación en el interior de escrituras determinadas que ya no gozan del estatuto de «obra de arte», sino del más simple de «textos» o *collages*. Del mismo modo, desde una perspectiva externa, análisis radicales como los elaborados por Terry Eagleton [1983 y 1989] han llegado a atacar la existencia misma de la literatura en tanto fenómeno elitista y represivo. Todo ello conduce a considerar que lo que una vez fue definido en términos de «literatura seria» tenga hoy una menor incidencia real que los discursos electrónicos que la han sustituido como fuente de información más atractiva y autorizada, y que su presencia, fuera de los departamentos universitarios que hacen de ella el objeto de su trabajo, sea más bien escasa [Kernan, 1990: 2-3].

De manera equivalente se expresa David Lodge [1990] por lo que respecta a la disciplina de la teoría literaria, cuya función, dentro al menos del mundo anglosajón —especialmente norteamericano—, se aproxima más al terreno de los negocios que al de la epistemología[1].

Sin embargo, ni el lúcido y a menudo sugerente libro de Alvin Kernan ni el divertido panfleto de Lodge, aunque den testimonio de lo que sucede, intentan mínimamente explicar las circunstancias que lo hacen posible. En Kernan hay una especie de nostalgia por el referente perdido de un tiempo en el que las cosas estaban claras: la literatura era la literatura, la crítica literaria era la crítica literaria y cada cual sabía dónde situarse en relación a ellas. En Lodge, fuera del ajuste de cuentas con un universo académico al que ya había pulverizado con inteligente humor en su novela *Small World*[2], sigue existiendo la idea clara de lo que es supuestamente importante (la literatura) y lo que es secundario (la teoría), cuando subraya cómo a muchos de los grandes nombres de la disciplina (Jacques Derrida, entre ellos) lo que realmente les gustaría es escribir novela. El problema, por ello, sigue sin ser abordado en su raíz y, consecuentemente, el debate teórico queda desdibujado tras la máscara de una multiplicidad entendida como pura y simple confusión.

La desaparición de los grandes metarrelatos explicativos, por su parte, caracterizadora de la llamada condición postmoderna [Jean François Lyotard, 1979], justifica la idea, más o menos aceptada en nuestro medio académico —más menos que más[3]—, de la imposibilidad de una teoría *general* de la literatura en la actualidad. Queda, no obstante, por contextualizar dicha imposibilidad para explicar su sentido. El concepto de «modo de información» de Mark Poster [1990] puede sernos útil al respecto.

[1] Lodge habla de la posición del crítico literario en EE. UU. como «A kind of business», analizando la transformación del lugar de la teoría en una suerte de glosa académica de «los 20 principales», útil en la batalla de las distintas universidades por contratar a los primeros de la lista dentro de una lógica estricta de mercado. Véanse especialmente págs. 175-184.

[2] Hay edición española, como *El mundo es un pañuelo*, Barcelona, Versal, 1987. Traducción castellana de Esteve Riambau.

[3] *Vid.* Antonio García Berrio [1991].

Poster se basa para su propósito en la noción marxista de «modo de producción». En *La ideología alemana* Marx utiliza dicho concepto en dos sentidos diferentes: 1) como categoría histórica que divide y periodiza el pasado de acuerdo con las variaciones en la combinación entre medios y relaciones de producción, y 2) como metáfora del período capitalista que privilegia la actividad económica en tanto determinante en última instancia de su funcionamiento. Por «modo de información» Poster entiende, según la primera de las acepciones marxistas que le sirven de referente, una categoría histórica que permite periodizar la historia según las variaciones estructurales del intercambio simbólico.

De acuerdo con este concepto, Poster [páginas 6 y ss.] apunta que cada época usa intercambios simbólicos que contienen estructuras externas e internas, medios y relaciones de significación. En ese sentido, clasifica las diferentes etapas históricas según tres modelos irreductibles el uno al otro: 1) la relación cara a cara, mediatizada por el intercambio oral —equivalente a lo que Lotman [1993] denomina «culturas no textualizadas»—; 2) la relación escrita, mediatizada por el intercambio impreso —lo que Lotman llama «culturas textualizadas»—, y 3) el intercambio mediatizado por la electrónica. El primer estadio se caracterizaría por las correspondencias simbólicas; el segundo, por la representación mediante signos; el tercero, por la simulación informática. En cada estadio la relación entre lenguaje y sociedad, idea y acción, identidad y alteridad es diferente. Por otra parte, y en la medida en que no se trata de estadios «reales», rastreables en documentos de la época, sino de construcciones teóricas destinadas a producir conocimiento sobre el proceso histórico, dichos estadios no forman una secuencia temporal en la que cada uno sustituye al anterior, sino que coexisten en un mismo tiempo y espacio, aunque uno de ellos sea el que articula y arroja nueva luz sobre los otros.

Para nuestro propósito aquí, el concepto de «modo de información» es importante en la medida en que produce tipologías de sujetos sociales diferenciados. En efecto, si la aparición de la imprenta supuso la sustitución del «auditor» por la del lector y, en consecuencia, la aparición de lo que conocemos históricamente como «literatura» y el desplazamiento de la teatralidad a la escritura [Taléns, 1977], ¿cómo pensar lo literario y la teoría que lo constituye desde un paradigma no basado ya, hoy día, de modo hegemónico en la relación de intercambio comunicativo que los hizo posibles?

El ejemplo de la reproducción musical, aducido por Poster para ilustrar el concepto de «modo de información», puede permitirnos clarificar este panorama. La ejecución musical en directo respondería al estadio del intercambio «cara a cara». La posición del auditor en un concierto es la de copartícipe en el acontecimiento. Las primeras grabaciones en discos de baquelita y las más recientes en soporte de vinilo suponían la idea de reproducción del concierto real, es decir, de la copia como representación (segundo estadio). El melómano podía, desde la soledad de su habitación, imaginar el lugar de cada uno de los instrumentos, percibir los tonos y gozar con los solos previstos en la partitura *como si* hubiese estado presente en el acto «real» de la ejecución. Ese *como si* implicaba, de todas formas, la necesidad de seguir considerando el acontecimiento «concierto en directo» como punto de referencia obligada, esto es, como garante final de lo que era recibido explícitamente en términos de representación. La introducción de la técnica estereofónica, ya en discos de vinilo, al permitir seleccionar cuidadosamente los componentes individuales para su mezcla posterior, inició, sin embargo, un proceso curioso de desplazamiento hacia la concepción de lo reproducido como copia *mejorada*. Efectos posteriores, debidos al desarrollo de la tecnología —la utilización de filtros para evitar los ruidos, la grabación digital, etc.— han permitido que una sinfonía de Mozart, por ejemplo, tuviera mejor sonido en el disco grabado que en la sala de concier-

tos, al haber desaparecido las mínimas, pero técnicamente perceptibles interferencias del ruido ambiente. Pese a todo, la referencia ha seguido siendo la ejecución en directo.

La introducción de la electrónica (tercer estadio) en el mundo del rock cambió radicalmente las cosas. La rápida evolución de este tipo de música, a partir, sobre todo, de mediados de la década de los años sesenta, hizo que las grabaciones se realizaran *fundamentalmente* para ser escuchadas en casa, a través del tocadiscos. Su ejecución, en tanto fenómeno del mundo real, sólo existía, de hecho, en su reproducción. Copias sin original «en directo», *Revolver* (The Beatles, 1966), de manera parcial, pero sobre todo *St. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (The Beatles, 1967), *Their Satanic Majestic Request* (The Rolling Stones, 1967) o *We're In It Only For Money* (The Mothers of Invention, 1967) significaban el simulacro de una representación, en tanto remitían a una *performance* inexistente. No deja de ser curioso que la progresiva utilización de la electrónica hiciese cada vez más difícil «reproducir» en directo lo que se había conseguido en laboratorio. Al margen de otras consideraciones, este proceso significaba un cambio de paradigma fundamental: la representación había sido sustituida por su simulación, y era el concierto el que debía parecerse a la grabación y no al revés, algo que ha llegado a límites impensables hace sólo dos décadas, con la invención del vídeo-clip [Puig-Taléns, 1993]. En la era de la tecnología, en definitiva, copiar un original significa producir un simulacro.

Evidentemente, las implicaciones de este cambio epistemológico son enormes y van más allá del mero subrayado de la existencia de nuevos medios para hacer lo mismo, puesto que ya no se trata de lo mismo. La tipología de sujetos sociales receptores de los mensajes, producidos por el nuevo estadio, no se corresponde con la surgida en la Modernidad, en cuyo seno nació lo que conocemos como «literatura», y una teoría de lo literario no puede hacer oídos sordos a esta circunstancia.

Podríamos enunciar el problema teórico que se plantea de la siguiente forma: ¿cómo pensar la literatura desde un lugar donde aquello que la hizo posible ya no tiene lugar? En primer término, una hipótesis como la presente implica que la literatura no existió siempre, sino que surgió como forma discursiva en el interior de un modo de información determinado y, por ello, puede no tener sentido ignorar que su estatuto es histórico, es decir, que su carácter «social» no proviene tanto —o, al menos, no como dato fundamental— de su carácter «representativo», sino del modelo de intercambio comunicativo que la constituye como «literatura» y permite que sea concebida como tal. Dicho modelo conlleva formas de emisión, transmisión, circulación, recepción, interpretación, etc., en el interior de circuitos en ningún caso «naturales», sino producidos y construidos culturalmente a partir de un sistema, de origen cartesiano, que le otorga validez y coherencia. Si dicho sistema entra en crisis, también lo hacen sus productos.

La conocida tesis foucaultiana de la muerte del hombre [Foucault, 1966] puede ser entendida en este contexto. La separación entre cosas y palabras, y la objetivación de los significados, hacían de la noción de lenguaje un vehículo transparente y un arma para la acción. En ese sistema, el teórico del discurso (sea éste literario o de otra índole) se constituye como sujeto de conocimiento separado de sus objetos de estudio, un sujeto que enuncia palabras más o menos unívocas para definir, explicar y transmitir un campo objetivo diferente de su propia subjetividad. El discurso del teórico se estructura entonces como representación directa de su mente. El lenguaje, por el contrario, se entiende como existente en un nivel distinto de la teoría. Por otra parte, la lengua hablada (el mundo de las opiniones, de las ideas cotidianas, de la ideología) es diferente del mundo de la acción[4].

[4] Para la relación que se establece entre pensamiento cartesiano como cultura «masculina» y como mecanismo de producción de sujetos sociales determinados, *vid.* Susan Bordo [1987] y Giulia Colaizzi [1993].

3. EL LENGUAJE ELECTRÓNICO

En el universo articulado en torno a la aparición del lenguaje electrónico, sin embargo, las cosas funcionan de otra manera. Si pensamos en el ejemplo de la guerra del Golfo lo veremos claramente. La noticia de los primeros bombardeos sobre Irak llegó a Estados Unidos y Canadá bajo el formato de un programa de variedades. Frente a la cámara de un reportero, un piloto afirmaba que el bombardeo en que acababa de tomar parte había sido exactamente como en el cine (quizá se refería a que, aunque ahora no se trataba de indios sino de árabes, no dejaban de ser extras del rodaje y, en consecuencia, carne de cañón). Otro, visiblemente excitado, decía que el *raid* del que regresaba había resultado tan fácil y divertido que iba a desayunar y tomar una ducha antes de prepararse para la segunda salida, una salida que esperaba con ansiedad. Un tercero comparaba el ataque con un partido de fútbol, donde el equipo contrario había sido derrotado por abrumadora mayoría de tantos, dada la superior calidad de juego de su oponente. En otro momento, un reportaje de la televisión canadiense de habla inglesa entrevistaba a un joven *marine* al que su padre había regalado una cámara de video con motivo de su mayoría de edad para que pudiese utilizarla en la invasión de Panamá, a la que acudía como miembro de las «fuerzas de salvación». De ese modo, las primicias de los combates podrían ser dadas al público general por los propios protagonistas, sin necesidad de recurrir a la prensa ni esperar los informes oficiales que siempre son más lentos, como se sabe. Los propios agentes de la noticia podían almacenar, distribuir y comunicar la información. En las lejanas arenas del Golfo Pérsico, el improvisado soldado-reportero se disponía a repetir la experiencia.

Tal grado de frivolidad es lo que, verdaderamente, resultaba sorprendente. El problema, sin embargo, es que casi nadie vivió estos hechos como frívolos u obscenos, y ése es uno de los temas importantes de la cuestión. Los dispositivos de percepción, que, como cualquier otro dispositivo, se aprenden y asumen, habían convertido el efecto de directo en efecto de verdad. La tecnología, presentada como un aparato de feria, se convirtió en garante, y no en simple transmisor, de lo comunicado.

Estas entrevistas que acabo de comentar, en directo, y ofrecidas en primicia como si se tratase del último estreno en el teatro chino del *boulevard* Hollywood, alternaron su flujo con intervenciones más obscenas, si es que eso es aún posible: ruedas de prensa, opiniones de expertos en todo lo habido y por haber y poco más. Nada de imágenes que fingiesen siquiera el efecto documental. Por una parte, los representantes de la Secretaría de Defensa o del Pentágono —asumiendo ya de forma clara su papel de protagonistas de la película— dieron una excelente lección de tecnología aplicada. En efecto, según sus palabras, las armas habían funcionado a la perfección, mostrando el alto nivel tecnológico de la industria nacional, pese a no haber sido probadas más que durante los ensayos (es decir, que no habían matado a nadie todavía con anterioridad). Alguien incluso se permitió apostillar que ningún otro país de la tierra era capaz de hacer las cosas de modo tan eficaz, rápido y limpio. Tal vez se refería a que la sangre no salpica a los aviones cuando vuelan a determinada altura. El problema, sin embargo, no era que dichos portavoces hablaran con tanta desenvoltura y frialdad. Lo grave estribaba en el apoyo logístico concedido a dicha manifestación de bestialidad por el propio medio televisivo, que asumía, por su propia presencia, el papel de sancionador de la verdad. Las palabras de los portavoces se acompañaban con entrevistas en directo a analistas de política internacional, economistas, estrategas militares y, lo que resulta aún más insólito, especialistas en tecnología que explicaron el funcionamiento de los misiles y de los aviones equipados con radares especiales como si se tratara de electrodomésticos. Uno de estos tecnócratas utilizó la metáfora

de un horno de microondas para hacer más accesible su lección magistral. En ese contexto, como ha escrito Rey Chow [1991], «la mediatización de la información y de la vida ha alcanzado un punto en el que las realidades son intercambiables. Matar a alguien es tan electrónico como escribir con un ordenador. Algunos de los adolescentes norteamericanos que solían permanecer en sus casas manipulando videojuegos en la pantalla de sus televisiones, se encontraron de pronto volando sobre el Oriente Próximo durante la guerra del Golfo. Los simulacros a los que estaban acostumbrados aparecieron en sus tableros de instrumentos, requiriendo de ellos los mismos movimientos de apretar botones. Muchos kilómetros por encima de donde la gente moría, el limpio y cohesivo videojuego se convirtió en una persuasiva substitución de la guerra. Lo sucio y lo sangriento que los bombardeos estaban causando «allá abajo» *no* formaba parte del juego, el cual substituyó la realidad por la «realidad virtual» expuesta frente al soldado-espectador.

La correspondencia entre palabra y cosa, propia del estadio de la oralidad, que había sido sustituida por la noción de representación de la cosa por la palabra en el estadio posterior a la invención de la imprenta, cede ahora su lugar a la creación de simulacros. Dicha producción se realiza desde un lenguaje cuyo poder no proviene de una exterioridad a la que remitiría, sino de su propia lógica interna en tanto estructura. Esta autorreferencialidad hace que las leyes que supuestamente regulan la verdad o mentira de un discurso no dependa de su relación con el mundo, sino de la coherencia interna del mensaje. La representatividad aún perdura en este tipo de lenguaje, pero solamente como efecto de sentido. Esto, que se ha denominado crisis de la representación, tiene efectos sobre el sujeto social que recibe los mensajes, en la medida en que, para él, los objetos ya no tienden a convertirse en el mundo material en tanto representado en el lenguaje, sino en el flujo mismo de los significantes. Jesús González Requena [1988] lo ha estudiado con precisión por lo que respecta al discurso televisivo, pero podemos hacerlo extensivo a la casi totalidad de los discursos, incluido el literario, que circulan en el mundo contemporáneo.

Una anécdota cuyas implicaciones he desarrollado en otro lugar [Taléns, 1991] puede servirnos como ejemplificación de lo dicho: en octubre de 1990, Saddam Hussein accedió a una entrevista grabada de una hora y media de duración para la CNN con destino a la opinión pública norteamericana. Aunque nadie pensase que Saddam era Santa María Goretti, para muchos resultaba interesante, en principio, averiguar qué argumentos utilizaría el líder iraquí para justificar una actuación —la anexión por la fuerza de Kuwait— que acabaría pocos meses después originando la guerra del Golfo. Al menos es lo que me ocurrió a mí, y con esa idea me senté frente al televisor y soporté estoicamente su larga y retórica intervención. Al día siguiente quise comentar con mis alumnos norteamericanos dicho discurso, para analizar con ellos las trampas y los razonamientos elaborados a lo largo de su desarrollo, como ejemplo práctico de un dispositivo de persuasión. Mi idea era comparar luego ese dispositivo con el que solía poner en práctica en sus pseudohomilías el telepredicador que por aquel entonces ocupaba la Casa Blanca. Para mi sorpresa, ni uno solo de los estudiantes había visto más que el principio de la entrevista, y no porque discreparan del contenido, sino porque la filmación usaba planos demasiado largos, fijos y mostraba poca agilidad de montaje, y, en consecuencia, resultaba altamente aburrida e inverosímil. Para un público acostumbrado a la velocidad y concentración del modelo discursivo hegemónico, es decir, del videoclip, la tentación del *zapping* era demasiado fuerte como para soportar durante hora y media un discurso verbal en árabe y con doblaje en «voice over» sobreimpresionada. Esos mismos estudiantes eran los que se lamentaban en clase de tener que leer novelas o ensayos de más de 150 páginas de, o sobre, los clásicos españoles, mien-

tras consideraban normal emplear un lapso de tiempo equivalente en deglutir *Los cazafantasmas* o *Indiana Jones y el templo maldito.*

El conocido axioma de Marshall McLuhan, según el cual «el medio es el mensaje», ya apuntaba en esa dirección, pero se centraba en el sujeto como perceptor, dejando de lado su calidad de intérprete de lo percibido. Chow [1991] ha escrito que «la obsesión con la visualidad significa también la obsesión con una cierta comprensión de la visualidad, a saber, que ésta expone la verdad». Lo que interesa subrayar aquí es que el lenguaje electrónico no cuestiona sólo la función del aparato perceptor sino, fundamentalmente, el estatuto mismo de la subjetividad: cómo relacionarse con los objetos del mundo, qué perspectiva adoptar respecto al mundo. Según apunta Poster [1990: 15], lo que el lenguaje electrónico plantea no es el paso de un medio «cálido» a uno «frío», sino la desestabilización del sujeto, un sujeto que ya no está fijo en un espacio y un tiempo determinados, posición privilegiada y estable desde la que calcular sus opciones. De seres arbóreos, con raíces concretas en el tiempo y en el espacio, hemos pasado a ser nómadas *rizomáticos* —para decirlo con la noción elaborada por Gilles Deleuze y Félix Guattari [1974]— vagando por el descorporeizado universo de las ondas herzianas.

Cuanto más se aleja la *práctica del lenguaje* del contexto de la situación comunicativa de la vida cotidiana dentro de una cultura estable donde las relaciones son reproducidas por el diálogo, más debe el *lenguaje monológico* mismo de los medios electrónicos producir ese contexto en el interior de su propia estructura. En el intercambio cara a cara de la oralidad, el sujeto se constituía en miembro de una comunidad, estableciendo lazos entre individuos; en la llamada Galaxia Gutemberg, el sujeto se constituía como ser racional, autónomo, intérprete estable del mundo, capaz de establecer relaciones lógicas entre símbolos, desde su aislamiento y soledad; en el intercambio de la simulación, los lenguajes en cuanto tales ocupan el lugar de la comunidad de hablantes y socavan la referencialidad del discurso que tan necesaria resultaba para el ser racional. En la medida en que nadie en concreto habla con quien escucha y ya no es imprescindible la existencia de un mundo exterior con respecto al cual evaluar la validez —o la ausencia de validez— del flujo de significados, el sujeto no encuentra una identidad definida como polo opuesto de su conversación [Poster, 1990: 46 y ss.]. Desde esta perspectiva, el sujeto de la era electrónica ya no puede autofundarse en el «pienso, luego existo» cartesiano, sino asumir su fragilidad en una suerte de lacaniano «me piensan, luego yo no existe».

No deja de ser significativo que, en ese horizonte, la reflexión teórica se haya desplazado desde el ámbito del estudio de unas supuestas leyes generales del discurso hacia el análisis de los lugares que hicieron posible dicha concepción del problema —Althusser [1970] los definió como Aparatos Ideológicos de Estado (AIE); hoy se habla, de manera más neutra, de «instituciones»—, y que prácticas discursivas y modos de vida marginalizados en el interior de un universo estable y definido de antemano, encuentren precisamente ahora un lugar para desarrollarse: feminismo, ecologismo, *gay* y *lesbian studies,* estudios culturales. Este nuevo tipo de reflexión teórica no sólo arroja luz sobre el presente, sino que lo hace al tiempo que, paralelamente, busca desmontar la supuesta solidez de las teorías «generales» para sustituirlas por aproximaciones parciales, espacial, temporal y culturalmente localizadas. Más allá del carácter reivindicativo social que algunos de los movimientos citados puedan tener, lo que nos interesa aquí es su función de revulsivo en el territorio del discurso.

4. LA HISTORIA DE LA LITERATURA

Veámoslo, por ejemplo, con la noción de historia literaria. La literatura, como campo

de investigación y objeto de análisis precedería en existencia, desde una concepción «moderna», a la disciplina que narrase su desarrollo en el tiempo (la historia de la literatura) y a la que tuviera como meta explicar su funcionamiento «objetivo» (la teoría de la literatura). Pero ¿quién decide qué es y qué no es literatura?

Alguien dijo en una ocasión que la historia la hacen los pueblos, pero la escriben los señores. Lo que allí se decía a propósito de la historia en sentido social podría aplicarse a cualquier discurso que pretenda historiar, esto es, *narrar,* el transcurso y desarrollo en el tiempo de una actividad humana. La historia de la literatura no es una excepción. En efecto, cuando el estudio de los textos denominados literarios se instituye como disciplina académica, dicha institucionalización no va tanto asociada al deseo de abordar analíticamente un patrimonio previamente aceptado como artístico y cultural, cuanto a la necesidad de cooperar en la constitución de una determinada forma de estructura política y social. En otras palabras, no se instituye para recuperar un pasado, sino para ayudar a constituir y justificar un presente. La elección del *corpus* sobre el que operar; el establecimiento de los criterios que hiciesen coherente la inclusión/exclusión de obras y autores, así como la periodización y taxonomización del material no respondería, en consecuencia, a la existencia de una verdad exterior comprobable, sino a la voluntad de *construir un referente* a la medida, capaz de justificar la manera de vivir y de pensar el mundo por parte de la sociedad actual, a la que arroparía con el argumento de su autoridad. Obviamente, siempre se habla desde algún lugar, teórico, político, ideológico —no puede ser de otro modo—. Lo importante en este caso es que dicha normativa se estableció con pretensiones de objetividad y carácter «científico», de acuerdo con el sistema de valores subyacente a la clase que la creó: el pensamiento ilustrado burgués.

Los criterios se articularon en torno a tres conceptos básicos: *a)* el valor de la tradición como modelo; *b)* la noción de «nacionalidad» y *c)* la asunción de que la historia tiene un sujeto central, de carácter individual.

Del primero deriva la aceptación del carácter *normativo* de la retórica clásica, que se transgrede o se invierte, pero nunca se discute, y la búsqueda incesante de una esencialidad consubstancial al fenómeno literario; en pocas palabras, la elaboración de unos principios explicativos que pudiesen borrar de la práctica literaria las huellas de su historicidad.

Del segundo surge la concepción de la historia de la literatura como correlato artístico de la historia política de una comunidad «nacional», en un momento en que, aunando la idea de nación y la de lengua en ella dominante, empiezan a surgir movimientos de liberación nacional. Ese correlato, instrumentalizado, cumplió un papel ideológico progresista en muchos casos (por ejemplo, en Latinoamérica), pero quedó, sin embargo, formalizado como premisa general de forma tan ambigua como equívoca. El caso de la literatura española es paradigmático. Por una parte se funda en la idea de España como concepto unitario; por otra, en el uso de una lengua, el castellano. En el primer caso se proyecta hacia el pasado un concepto que empieza a existir, en sentido estricto, con los Reyes Católicos. ¿Cómo hablar, en efecto, de literatura española medieval, si en la mal llamada Edad Media no existían en sentido estricto ni España ni lo que hoy entendemos por «literatura»? Y caso de existir, ¿por qué se reduce, casi de forma generalizada, a la práctica en castellano? Es obvio que se eliminan las obras escritas en las otras lenguas —latín, hebreo, árabe, catalán, gallego— pero al mismo tiempo no se explica por qué no se incluye lo escrito en los países americanos de habla española. Si la cuestión estriba en la necesidad de articular lengua y estructura política, ¿por qué no se incluye la literatura colonial en la literatura española? Por otra parte, ¿qué es la llamada «literatura hispanoamericana» como concepto, sino una invención de Menéndez y Pelayo, elaborada a

partir de la idea indiscutida de hispanidad? Más que una voluntad integradora, hay en la decisión del polígrafo santanderino una actitud que tiende a neutralizar lo diferente y a interpretarlo desde un modelo de pensamiento articulado en torno a lo peninsular. Por lo demás, ya autores como Goethe habían enfatizado la concepción de lo que debería ser una *Weltliteratur* frente a lo que consideraban el reduccionismo propio del nacionalismo romántico.

Del tercer concepto deriva la tendencia, nunca discutida, a periodizar y a abordar el fenómeno literario tomando como punto de referencia la noción de autor, en tanto propietario privado del sentido de los textos. El desplazamiento posterior del centro de interés hacia las nociones de «movimientos literarios», «escuelas» o «generaciones» no significó cambio epistemológico alguno, toda vez que el concepto de autoría individualizada sigue, aún hoy, funcionando como punto de articulación subyacente e ineludible. De esta forma puede abordarse el análisis de la historia de la literatura a partir de la consideración de quién es su sujeto (o sus sujetos), en lugar de centrarse, como ya Marx había elaborado para la historia social, en cuál fuese su motor.

Lo importante, para nuestro propósito, es que todo este proceso histórico se ofrece a sí mismo como si hubiese surgido de forma natural, borrando así las implicaciones histórico-ideológicas concretas que hicieron posible el nacimiento de una metodología historizadora como la que nos ocupa, y que, más allá de toda lógica, sigue haciendo posible su utilización para definir un *corpus* explicativo. Al establecerse como materia de enseñanza en los planes de estudio de grado medio y en la universidad, la disciplina «historia de la literatura» cumple, en consecuencia, un papel ideológico que va más allá del mero análisis de obras y autores. Aceptar el modo en que se estudia y se enseña lo que entendemos por *canon* literario, implica aceptar también la existencia misma de dicho *canon* como algo cuya consistencia viene avalada por la fuerza de la tradición. Qué autores estudiar, cómo abordarlos y en torno a qué principios explicativos, son cuestiones que la presencia indiscutida del *canon* deja de lado por innecesarias. No planteárselas, sin embargo, supone asumir la distorsión ideológica que sirve a aquél de base y fundamento epistemológico.

Es evidente que ello ha generado algo más que una costumbre, y que la resistencia a poner en cuestión la validez misma del *canon* tiene también sus bases económicas y profesionales. La aparición de la historia de la literatura como disciplina académica generó vías de especialización y profesionalización. Es comprensible aceptar que resultaría difícil, por ejemplo, disolver la noción de «generación del 98», la de «realismo» y «naturalismo» o la de «generación del 27» como conceptos operativos en la crítica académica —en el supuesto de que se considerase científicamente correcto— cuando hay tanta industria cultural y tantas personas dependiendo, incluso económicamente hablando, de su misma existencia. Igualmente comprensible es el recelo con el que las llamadas literaturas nacionales —o lo que es lo mismo, los departamentos universitarios o las organizaciones investigadoras encargadas oficialmente de guardarlas, limpiarlas y darles esplendor— enfrentan la existencia de disciplinas como teoría de la literatura, literatura comparada o estudios culturales. Más que discusiones epistemológicas, los recelos parecen articularse en torno a la asunción de espacios propios y espacios que no lo son; y ya se sabe cuán importante es en nuestra civilización la máxima de «respetad los bienes ajenos». Pero esto es ya harina de otro costal.

En efecto, el *canon* es algo más que una forma de catalogar y clasificar la historia; fundamentalmente consiste en un modo de enfrentarse a la realidad y, por ende, de escribir (esto es, de rehacer) la historia. Está lejos de tener una presencia inmutable. La historia de la literatura, como disciplina académica, describe el hecho obvio de unas metamorfosis, pero no revela el entramado de los cam-

bios ni, mucho menos, los motivos y los modos que articulan su estructuración.

Si nos enfrentamos al problema desde esa perspectiva, entenderemos que la «literatura» no puede ser considerada un objeto autónomo, reductible a los objetos que se agrupan bajo su etiqueta explicativa, sino un conjunto de prácticas que engloban escritura, lectura e interpretación, comercialización, distribución, enseñanza, etc. Todo ese conjunto, históricamente definido de forma distinta en tradiciones culturales también distintas, constituye lo que conocemos como «literatura» en tanto material sobre el que teorizar. Es, sin embargo, la teoría la que, proyectando su hipótesis de trabajo sobre dicho material, construye el objeto teórico «literatura», no reductible al anterior ni coincidente con él. No es, pues, analizable respecto a modelos valorativos que se den como «eternos» y «esenciales» a base de borrar la concreta inscripción histórica de su temporalidad en tanto discursos *producidos, leídos* y *consumidos* socialmente. La práctica que históricamente denominamos «literatura» no sólo existe en la medida de su relación con fenómenos no-literarios y simbólicos, sino que es tributaria de formaciones discursivas paralelas. Cada enunciado se halla inmerso, se quiera o no, en el espacio multitudinario de la discursividad. Historiar su desarrollo implica, pues, hacer frente al sistema de contradicciones que lo atraviesan, lo definen y lo constituyen. En estas condiciones, el colapso de la simetría de significante y significado es corolario de la anulación de la autonomía estética. La defunción de ambos principios convierte en inoperantes tanto el estudio «formal» de los textos como una descripción de su misma existencia canónica que no cuestione las condiciones históricas que la hicieron posible.

La historia de la literatura, como toda historia, no es sino el resultado de proyectar sobre el pasado un modelo analítico previo que la construye como objeto. Si se trata de redefinir dicha historia desde un punto de vista materialista —frente a la posición ideológica que prefiere entenderla como un hecho «natural»—, será necesario sustituir la noción de *sucesión de centros* (autores, períodos, estilos, etc.) por la de *proceso sin centro*. Los textos literarios no son sino *nudos en una red discursiva*. Ello nos lleva directamente a considerar que la historia literaria no es sino una parcela específica dentro de una historia de la relación dialógica entre *a)* los diferentes discursos que componen una cultura, esto es, algo que no puede ser entendido fuera de una aproximación *intertextual* en sentido bajtiniano y *b)* entre las diferentes «instituciones» —entendidas éstas, a su vez, no tanto como una 'cosa' sino como un 'proceso designado para otorgar estabilidad' a los objetos que constituye[5]—. Esto nos obliga a enfocarla en términos de una doble relación: *intertextualidad cultural* e *intertextualidad literaria*. Por lo que atañe a la primera, un discurso literario sólo es abordable en tanto segmento o concatenación de segmentos discursivos en el interior de una red de discursos articulados entre sí. En cuanto a la segunda —sólo analizable en el interior de la primera—, un discurso literario establece relaciones *horizontales* (sintagmáticas) con el discurso global de la literatura en su propia lengua y con el discurso literario en otras lenguas; y relaciones *verticales* (paradigmáticas) con el conjunto de discursos —políticos, religiosos, económicos, culturales en suma— que componen una cultura espacial y temporalmente determinada[6].

[5] Weber [1986:195], comentando *The Act of Reading* de W. Iser, cita al sociólogo alemán Niklas Luhmann cuando define el concepto de 'institución' en términos de un proceso que inmoviliza el mundo en torno a un sistema mediante «la institucionalización de formas particulares de experiencia (hábitos de percepción, interpretaciones de la realidad, valores). La variedad... de los modos posibles de conducta queda reducida y se asegura la complementariedad de las expectativas». *Vid.*, además, Susan R. Horton [1989].

[6] *Vid.*, por ejemplo Godzich y Spadaccini [1986], donde la revisión del concepto mismo de «literatura» lleva a considerar lo que denominamos una 'obra maestra' como «el nexo de temas, motivos, herramientas verbales, modelos narrativos, etc., presentes en otros textos de la época, sean éstos del tipo que sean».

No es lo mismo analizar el sentido de un poema en un universo articulado en torno a la palabra que abordarlo desde una percepción habituada al flujo televisivo del intercambio y la publicidad. Aunque pueda hablarse de la permanencia de unas constantes retóricas o estilísticas en la historia «oficial» de la literatura, dicha permanencia no implica una cualidad inherente al discurso, sino la continuidad de una «función», que es sólo un valor otorgado históricamente a dichas constantes por tradiciones culturales determinadas, y en el interior de formaciones sociales asimismo determinadas. Es decir, su análisis no es una cuestión de sintáctica o semántica, sino de pragmática. En consecuencia, *la historia de la literatura no es sino la historia del proceso de institucionalización social de una práctica discursiva.* Desplazando el punto de articulación desde el proceso de producción del objeto hacia el proceso de reproducción, esto es, *lectura* del mismo, puede analizarse lo literario *desde* el interior de una formación social en su *presente*. Si vemos la «institución» como el proceso de institucionalización/estabilización de discursos separados, la institucionalización de la literatura emerge en un momento histórico determinado, es decir, consiste en lo que Foucault denomina un *acontecimiento*[7]. Más recientemente, Samuel Weber [1987] ha establecido una distinción entre funcionamiento *a) institucional,* correspondiente a lo que Paul de Man denomina «corrección de errores», y *b) institucionalizador,* que es lo que el pensamiento hace cuando actúa ciegamente, estableciendo un camino «donde nada existía con anterioridad» [Godzich, 1987: 155-156]. Estas dos concepciones son las que, en una medida u otra, atraviesan el debate que parece estar detrás de la llamada «crisis» de la teoría; una crisis que no necesariamente debe ser entendida como síntoma de un acabamiento de su función, sino como un cuestionamiento del papel que hasta ahora ha venido representando.

Por una parte, el surgimiento de los movimientos feministas en los países occidentales, al criticar el orden social y cultural de la sociedad, lo que pone en cuestión no es el conjunto de obras individuales sino, principalmente, la manera de leerlas y valorarlas, los principios críticos y valorativos, es decir, lo que hemos denominado el *canon,* lo que hace de un texto escrito una obra «literaria». En su cuestionamiento de los cánones literarios hegemónicos, la teoría literaria feminista se ha enfrentado a las «obras literarias» desde una intertextualidad muy amplia, analizando, por un lado, las relaciones entre textos, y por el otro las relaciones entre éstos y las estructuras socioculturales que determinan el canon: en una palabra, han buscado explicitar la connivencia entre canon literario y poder establecido. Esta actividad teórica y crítica ha llevado a la concreción, en el nivel de la 'historia' literaria, de aquella «habitación propia» con la cual Virginia Woolf reivindicaba para las mujeres un espacio desde el cual inscribir sus propios relatos [Colaizzi, 1994: 109]. Desde esa perspectiva, la reflexión crítica que exponen trabajos como los de Elaine Showalter [1976], Ellen Moers [1977], Sandra Gilbert y Susan Gubar [1979], Teresa de Lauretis [1984], Nancy Armstrong [1987] o Judith Butler [1990], así como las aproximaciones teóricas al fenómeno literario desde el punto de vista homosexual —*vid.,* por ejemplo, Paul J. Smith [1992]—, son importantes para el tema del «lugar» de la teoría de la literatura, en la medida en que, renunciando a la falsa idea de totalidad indiferenciada del objeto «literatura», y centrándose en aproximaciones parciales, localizadas espacio-temporalmente, esto es, en aproximaciones al mundo tal como es, no sólo reescriben la historia de la disciplina, sino que le devuelven de manera explícita su función política, la que siempre tuvo, aunque se ocultase bajo la máscara evasiva de lo «estético».

[7] *Vid.,* para nuestro contexto cultural, Godzich y Spadaccini [1988].

5. EL NO-LUGAR DE «LA» TEORÍA DE LA LITERATURA

El anunciado «fin de la teoría», que Michaels y Knapp [1982] exponían como predecible, dado el supuesto apoliticismo generado por la deconstrucción[8], puede ser leído, por ello, en sentido contrario: el fin de la teoría como explicación «general» para dar paso a un conglomerado de teoría(s) de la(s) literatura(s) que tome en consideración el carácter inestable de su objeto y la dependencia que éste tiene de su concreta inscripción en una tradición cultural determinada. Ello puede llevar a propuestas comparatistas como la de Miner [1990][9], que aún asumen categorías taxonómicas de género en sentido lato, o a disolver la noción de literatura en el más amplio y complejo campo de los estudios culturales. En cualquier caso, este desplazamiento, paradójicamente, otorga a la disciplina de la teoría de la literatura —en el sentido múltiple y plural del término— un lugar privilegiado para la reflexión sobre el mundo contemporáneo.

Pier Paolo Pasolini afirmaba hace más de un cuarto de siglo que la sociedad de consumo (es decir, lo que nosotros, en esta última década del siglo, podríamos traducir por sociedad tecnológica) sería en el futuro la peor de las dictaduras, porque éstas se basaban en instituciones de la Iglesia y el Ejército, que no son nada comparadas con la televisión. Si ello es cierto, no hay que buscar las razones en una supuesta mayor incidencia de una imagen sobre la capacidad disuasoria de un tanque o un misil, sino en la eficacia de aquélla para justificar el uso de estos últimos. Por ello, el estudio y la discusión sobre las relaciones entre realidad y simulacro resulta ser una tarea urgente e ineludible. Es aquí donde, en mi opinión, sigue siendo importante el papel político de la escritura y de la teoría, frente a quienes opinan que la preponderancia de la imagen hará desaparecer el discurso de la palabra, único que hasta el momento nos permite pensar y teorizar el mundo. Ya Paul Virilio [1983], frente a las tesis baudrillardianas[10], se alarmaba de la desaparición del 'sentido' y de la 'política': «Las sociedades, hasta la Segunda Guerra Mundial —hasta los campos de concentración—, eran sociedades de encarcelamiento, de detención en sentido foucaltiano. La gran transparencia del mundo, ya sea a través de satélites o de simples turistas, dio lugar a una sobreexposición en la observación de esos lugares por parte de la prensa y de la opinión pública, que hoy condena los campos de concentración. Ya no es posible aislar nada en este mundo de ubicuidad y de instantaneidad. Incluso si aún existen algunos campos de concentración, esta sobreexposición del mundo ha conducido a la necesidad de sobrepasar el encierro y el encarcelamiento. Esto ha requerido la promoción de otro tipo de represión, que es la desaparición. (Los gángsters ya habían inventado ésta, haciendo desaparecer los cuerpos en cemento.)». Pero, aunque su lugar sea cada vez más un no-lugar, la reflexión y el análisis que dicha práctica teórica comporta son imprescindibles ahora más que nunca, aunque no sea más que para permitirnos ser conscientes de dónde estamos. No en vano, como apunta Chow [1991]: «Conforme la velocidad y la transparencia van reemplazando a la comunicación, la "literatura" y el "arte" se vuelven opacos, abreviados y truncados con el fin de oponer el último vestigio de resistencia.»

[8] *Vid.*, a propósito de este debate, el sugerente posfacio escrito por Wlad Godzich para el libro de Weber [1987], «Religion, the State and Post(al) Modernism», págs. 153-164.

[9] En un interesante artículo, Sultana Wahnón [1992] muestra cómo la polémica medieval sobre el concepto de poesía entre árabes y judíos no era sino el resultado de englobar bajo una misma etiqueta descriptiva dos maneras distintas de entender el fenómeno poético, de acuerdo con normativas y sistemas de prescripciones irreductibles las unas a las otras.

[10] *Vid.*, por ejemplo, de Jean Baudrillard, *Para una crítica de la economía política del signo*, México DF, Siglo XXI editores, *Cultura y simulacro*, Barcelona, 1976, y *La seducción*, Madrid, Cátedra, 1982.

En un texto de Kafka, un personaje pregunta al protagonista si sabe dónde quiere ir. Ante su respuesta negativa, el interlocutor apunta, «entonces, ¿no tiene usted ninguna finalidad?», a lo que el protagonista responde: «Por supuesto que la tengo: salir de aquí.»

De esa forma quizá pueda evitarse que el teórico de la literatura sufra la tentación oracular, la presunción del punto de vista privilegiado. Ver no es suficiente, escribió D. T. Suzuki. Conviene no olvidar que la historia no se cierra en los umbrales que nuestras plantas dibujan en las sueltas arenas de la playa.

BIBLIOGRAFÍA

ALTHUSSER, Louis, 1970, «Ideología y aparatos ideológicos de Estado», en *Lenin y la filosofía,* Barcelona, Enlace.

ARMSTRONG, Nancy, 1987, *Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela,* Madrid, Cátedra, 1991.

BORDO, Susan, 1987, *The Flight into Objectivity: Essays on Cartesianism and Culture,* Albany, State University of New York.

BUTLER, Judith, 1990, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity,* Nueva York y Londres, Routledge.

COLAIZZI, Giulia, 1993, *La construcción del imaginario socio-sexual,* Universitat de València, Eutopías/Documentos de trabajo.

— 1994, «Mujeres y escritura: ¿una habitación propia? Notas sobre una paradoja», en Ángels Garabí y Marta Segarra (eds.), *Mujeres y literatura,* Barcelona, PPU, págs. 109-122.

CHOW, Rey, 1991, «Media, Matter, Migrants», Valencia, Universidad Internacional Menéndez Pelayo (mimeografiado). (Publicado en versión castellana de Manuel Talens como *Media, materia, migraciones,* Universitat de València, Eutopías/Documentos de trabajo, 1994.)

DE LAURETIS, Teresa, 1984, *Alicia ya no,* Madrid, Cátedra, 1992.

DELEUZE, Gilles, y GUATTARI, Félix, 1972, *L'anti-Oedipe,* París, Minuit.

— 1974, *Mille plateaux,* París, Minuit.

FOUCAULT, Michel, 1966, *Las palabras y las cosas,* México D. F., Siglo XXI, 1970.

GARCÍA BERRIO, Antonio, 1991, *Teoría de la literatura,* Madrid, Cátedra.

GILBERT, Sandra, y GUBAR, Susan, 1979, *The Madwoman in the Attic. A Study of the Literary Imagination in the Nineteenth Century,* New Haven, Yale University Press.

GODZICH, Wlad, y SPADACCINI, Nicholas (eds.), 1986, *Literature among Discourses,* Minneapolis, The University of Minnesota Press.

— 1988, *The Institutionalization of Literature in Spain,* Minneapolis, The Prisma Institute.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, 1988, *El discurso televisivo,* Madrid, Cátedra.

HORTON, Susan R., 1989, «The Institution of Literature and the Cultural Community», en Joseph Natoli (ed.), *Literary Theory's Future,* Urbana/Chicago, University of Illinois Press.

KERNAN, Alvin, 1990, *The Death of Literature,* New Haven/Londres, Yale University Press.

LODGE, David, 1990, *After Bachtin,* Londres, Routledge.

LOTMAN, Juri M., 1993, *Consideraciones sobre la tipología de las culturas,* Universitat de València, Utopías/Documentos de trabajo.

LYOTARD, Jean-François, 1979, *La condición postmoderna,* Madrid, Cátedra, 1984. (Traducción de Mariano Antolín Rato.)

MICHAELS, Walter Benn, y KNAPP, Steven, 1982, «Against Theory», *Critical Inquiry,* 8, 4, págs. 723-742.

MINER, Earl, 1990, *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature,* Princeton, New Jersey, Princeton University Press.

MOERS, Ellen, 1977, *Literary Women. The Great Writers,* Nueva York, Doubleday.

POSTER, Mark, 1990, *The Mode of Information. Poststructuralism and Social Context,* Chicago, The University of Chicago Press.

PUIG, Luis, y TALENS, Jenaro, 1993, *Rocking, Writing and Arithmetic. Too Postmodern to Rock'n'Roll, too Modern to Die,* Universitat de València, Eutopías/Working Papers.

SHOWALTER, Elaine, 1976, *A Literature of their Own. British Women Novelists from Brontë to*

Lessing, Princeton, N. J., Princeton University Press.

TALENS, Jenaro, 1977, *La escritura como teatralidad,* Universidad de Valencia, Publicaciones del Departamento de Literatura Española.

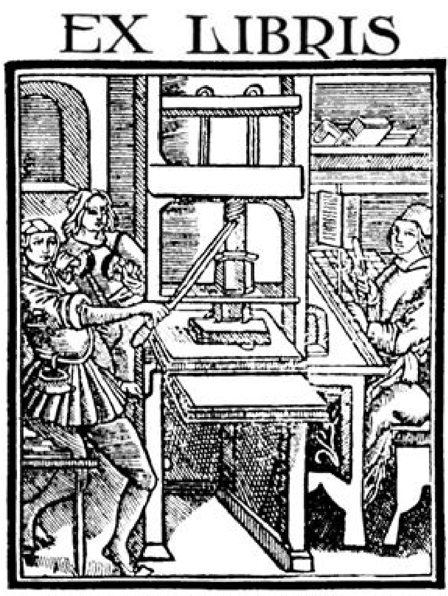
— 1991, «Velocidad y comunicación», Valencia, Universidad Internacional Menéndez Pelayo (mimeografiado).

VIRILIO, Paul, y LOTRINGER, Sylvère, 1983, *Pure War,* traducción de Mark Polizzotti, Nueva York, Semiotext(e).

WAHNÓN, Sultana, 1992, «El concepto de lengua literaria en la poética de Mosé Ibn Ezra», en VV. AA., *La ciencia en la España medieval: musulmanes, judíos y cristianos,* Granada, Universidad de Granada, págs. 277-286.

WEBER, Samuel, 1986, «Caught in the Act of Reading», en *Glyph Textual Studies I, Demarcating the Disciplines. Philosophy, Literature, Art,* Minneapolis, The University of Minnesota Press, págs. 181-214.

— 1987, *Institution and Interpretation,* Minneapolis, The University of Minnesota Press.



SEGUNDA PARTE

VI. LA COMUNICACIÓN LITERARIA

RICARDO SENABRE
Universidad de Salamanca

1. LITERATURA, NOCIÓN IMPRECISA

La pregunta por la naturaleza de las obras que consideramos literarias es ya antigua y ha provocado numerosas respuestas a lo largo de cuarenta siglos, aunque ninguna de ellas haya logrado triunfar sobre las demás y conseguir una aceptación general. De hecho, el aficionado, el estudioso o el simple lector tropiezan ya desde el primer momento con una serie de productos catalogados como obras literarias e incluidos en una historia en la que hay al mismo tiempo análisis y valoraciones estéticas. La literatura se nos ofrece, así, como algo ya establecido, como una categoría que se da por supuesta y de la que participan una serie de obras de todas las épocas, integradas en un vasto conjunto, en un recinto en el que, al parecer, no todo tiene cabida. Si tratamos de hallar una razón que justifique por qué hay obras que, a pesar de presentarse con un aspecto externo similar, se hallan fuera de ese recinto, nos percatamos inmediatamente de que pisamos terreno inseguro porque la noción misma de «literatura» es huidiza y no posee contornos nítidos y definidos. Cualquier historia literaria al uso recoge obras dispares cuyo denominador común se nos antoja inexistente; poemas, crónicas de sucesos reales, relatos de ficción, meditaciones espirituales, teatro, autobiografías e incluso cartas, constituyen un conjunto heterogéneo, recubierto, sin embargo, por un marbete unificador —el de «literatura»— que anula la diversidad real de los objetos agrupados. No hace falta insistir en que de nada sirve atenerse cerradamente a la etimología y aceptar que denominamos «literarias» las obras que recibimos fijadas mediante la escritura, convertidas en «letras». En primer lugar, porque nos llegan muchos escritos que de ningún modo incluiríamos en la órbita de la literatura, desde prospectos de medicamentos hasta publicidad enviada por correo; en segundo, porque no podemos olvidar que muchas obras que hoy leemos fueron compuestas para ser oídas —y así ocurrió durante siglos—, desde los villancicos o los romances hasta los poemas épicos. ¿Acaso estos textos se convirtieron en «literarios» sólo a partir del momento en que comenzaron a difundirse por escrito?

Tampoco sirve adherirse a la idea dieciochesca de la literatura como campo privilegiado de las «bellas letras» —dada la relatividad de la noción de belleza y sus modificaciones históricas—, ni pensar que las obras consideradas literarias ofrecen un conjunto de ideas y conocimientos especialmente rico y profundo. En el terreno de las ideas, Aristóteles es superior a Homero, y Kant más fértil y preciso que Goethe; pero esta superioridad se invierte si los examinamos como escritores. La profundidad de las ideas es cualidad primordial en el ámbito de la filosofía, de igual modo que la riqueza de conocimientos es resultado de las aportaciones científicas. Pero la literatura no es filosofía ni ciencia. Sería un error caracterizarla —y un error mayúsculo valorarla— atribuyéndole rasgos que no le pertenecen.

2. UN ACTO COMUNICATIVO

Parece más prudente partir de una idea elemental: la literatura es un fenómeno de comunicación. Una obra es un mensaje verbal que, como cualquier tipo de mensaje, parte de un emisor —que en literatura se conoce con el nombre específico de «autor»— y se dirige a un destinatario —lector u oyente— que lo recibe y lo descifra. Poco importa que el destinatario sea un solo individuo —mi interlocutor en un diálogo, por ejemplo— o miles de personas, como sucede con los oyentes de un programa radiofónico o los lectores de un diario de gran tirada; la diferencia no altera la naturaleza del mensaje como tal. Estas características sitúan en el mismo plano un boletín de noticias, la página de anuncios por palabras de un periódico y *Fortunata y Jacinta*, de Galdós. En todos los casos se trata de mensajes verbales, que el emisor ha cifrado de acuerdo con un sistema de signos y que, mediante un canal —oral o escrito—, llegan a un receptor que procede a su desciframiento. Para que la comunicación sea completa —más exactamente: para que exista comunicación— es necesario que emisor y receptor compartan el código en que se ha cifrado el mensaje. Si no ocurriera así, el desciframiento —la comprensión, por tanto— sería imposible, y el mensaje se convertiría en algo amputado, falto de acogida: en un no-mensaje. Supongamos que el emisor escoge el código que llamamos lengua española y escribe —o dice—: «Se vende piso céntrico, todo exterior...» O bien: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...» Si el receptor comparte el código elegido, esto es, si conoce la lengua española, la comunicación se efectuará sin dificultad alguna. No sucedería lo mismo si el lector —u oyente— fuese, por ejemplo, un ciudadano finlandés que sólo poseyera su idioma. Para él, «en un lugar de la Mancha» sería tan sólo una secuencia fónica carente de significado.

Pero es indudable que un anuncio publicitario y el *Quijote* no pueden ser lo mismo, aunque aceptemos equipararlos *como mensajes,* como productos sometidos a un mecanismo comunicativo idéntico. Tiene que haber diferencias entre aquello a lo que tradicionalmente se ha atribuido un carácter estético y excepcional y lo que, por el contrario, constituye algo trivial y forma parte de nuestra experiencia cotidiana. Las hay, en efecto. Examinaremos algunas.

3. LENGUAJE Y USOS LINGÜÍSTICOS

El simple conocimiento del código lingüístico nos hace sentir, aun sin poseer conocimientos especiales, que los significados de las palabras establecen ciertas restricciones en su uso y en sus posibilidades combinatorias. La razón es evidente: si utilizamos el lenguaje para representar y transmitir nuestras experiencias, no cabe duda de que hay hechos imposibles, ajenos a la realidad, cuya enunciación no nos planteamos siquiera. Así, no podemos, por obvias razones, atribuir un adjetivo como *líquido* a ciertos sustantivos cuyo significado es incompatible con esta cualidad. No podríamos decir, en buena lógica, «roca líquida» o «silla líquida». De modo análogo, resultaría sorprendente que alguien atribuyese una actividad como el sueño a un objeto. ¿Qué ocurriría ante un enunciado como «la mesa tiene sueño»? Sin embargo, Neruda menciona un sonido «de ruedas de tren con sueño» en el conocido poema «Barcarola», de *Residencia en la tierra*. He aquí un ejemplo más de estas restricciones semánticas: los adjetivos de color son incompatibles con palabras que designan nociones no materiales, porque, naturalmente, sólo podemos atribuir color a lo que resulta visible. Cabe suponer una hipotética construcción como «pensamiento verde». En tal caso, y puesto que el pensamiento no es algo material y perceptible mediante la vista, sería forzoso deducir que *verde* no significa en ese contexto nada que tenga que ver con el color, lo mismo que ocurre con expresiones como «viejo verde» o.

«chiste verde». Cuando *verde* se utiliza para designar un color comporta ciertas limitaciones en su uso. Sin embargo, Lorca crea un «viento verde» en su famoso «Romance sonámbulo», y Juan Ramón Jiménez acuña un «viento negro» tan improbable en la realidad como el de Lorca. Aleixandre hace algo parecido en *Sombra del Paraíso*, y además aproxima a *viento* la noción 'líquido' en estos versos:

Dime a quién amas, indiferente, hermosa,
bañada en vientos amarillos del día.

No es necesario acumular ejemplos para probar que ciertos usos, ciertas relaciones vedadas en el léxico de una lengua porque contradicen nuestra experiencia del mundo, pueden ser perfectamente aceptables en una obra literaria.

Pero casos como los anteriores, aun siendo anómalos, no dificultan excesivamente el desciframiento del texto. Tal vez lleguemos a deducir que el «verde viento» de Lorca se suma en el romance a otras menciones del mismo color porque se trata de teñir de verde el escenario en que transcurren los luctuosos hechos que luego se narran, de tal modo que la tonalidad verdosa que se extiende sobre todas las cosas adopta un valor simbólico de índole mortuoria y espectral. Y es probable que el «viento negro» de Juan Ramón Jiménez se nos antoje menos insólito al descubrir que sopla en una «noche de Todos los Santos» y que a él se han transferido, por consiguiente, los valores nocionales de la oscuridad y del luto. Estos desplazamientos, estas equivalencias internas pueden desorientar en una primera lectura, pero el análisis permite casi siempre restablecer la aparente transgresión de las normas lingüísticas. He aquí un caso distinto, correspondiente al comienzo de un poemilla de Jesús Delgado Valhondo (en *El año cero*):

Un ciprés se saca punta
en el airecillo frío.

Para poder decir de un ciprés que «se saca punta» es imprescindible haberlo equiparado antes a un lápiz, lo que no resulta del todo extraño si se piensa en la semejanza formal entre la silueta cónica de un ciprés y la del extremo de un lápiz. Pero esta ecuación *ciprés = lápiz* no se halla explícita en la superficie del discurso, y es el lector quien tiene que reconstruirla. No figura en el léxico del idioma. Es una sinonimia establecida por el código particular del poema. En cuanto al hecho de que el instrumento para «sacar punta» sea «el airecillo frío», se explica sin más que atenerse a los usos lingüísticos cotidianos, donde es frecuente hablar de un frío —o de un viento— «que corta», con lo que implícitamente se deja sentado que el frío es una cuchilla, una navaja o cualquier otro objeto similar que tenga filo. Y los poetas han utilizado esto muchas veces. Bastará recordar «la cuchilla del viento» de Lorca *(Canciones)* o el «navajazo de frío» de Alberti *(La amante)*, entre docenas de casos posibles. Lo que sucede es que en el texto de Delgado Valhondo la equiparación entre el frío y un utensilio cortante está sobreentendida; es una relación oculta, previa, que el lector debe descifrar. Una vez establecido el nexo, la transgresión idiomática es sólo aparente. Cuando Juan Ramón Jiménez escribe «La luna de cobre va de prisa / harapienta de nubes» *(Laberinto)*, la calificación *harapienta* de «luna» parece sorprendente porque los versos omiten el puente de identidades metafóricas que justifica tal acuñación: las nubes, vistas como jirones o «harapos» que ocultan a medias la luna —como si la vistieran pobremente—, la transforman en «harapienta». Y puede recordarse una nueva visión, algo más hermética, que Lorca fijó en *Poeta en Nueva York:* «En mis ojos bebían las dulces vacas de los cielos». Estas inesperadas «vacas» son las nubes —blanquecinas, de formas redondeadas y lentos desplazamientos—, que se nutren («beben») del agua evaporada; en este caso, del hiperbólico «llanto» no mencionado que fluye de los ojos del sujeto lírico.

Las más audaces creaciones gongorinas se apoyan en procedimientos análogos. Cuando Góngora denomina en las *Soledades* «nieve hilada» a unos manteles blancos (II, 343), lo que hace es partir del símil habitual «blanco como la nieve» para quedarse únicamente con la imagen *nieve* e introducir su connotación de blancura en otro ámbito significativo mediante la atribución «hilada», que impide interpretar la nieve como tal nieve y orienta al lector hacia otra relación. De igual modo, denominar a las flechas «áspides volantes» como hace Góngora en otro lugar del poema (I, 426), es posible si se extraen de *áspid* los semas 'mortífero', 'alargado' y tal vez 'que produce un silbido'; la calificación «volantes» elimina la posibilidad de entender «áspides» como 'serpientes'. Claro que siempre existe el riesgo de un desciframiento erróneo —lo mismo que en cualquier tipo de mensaje—, pero, en el caso de producirse, habría que imputarla a incapacidad del lector, porque lo cierto es que el texto ofrece los apoyos lé- xicos suficientes para evitarla. Los tres se-mas apuntados de *áspid,* unidos a la atribución «volantes», dejan poco margen para el yerro; difícilmente se hallaría otra noción distinta de 'flecha' a la que conviniesen por igual todas las notas. Es el mismo procedimiento de los enigmas ingeniosos: una vez descifrados, resulta palmario que la solución no podía ser otra.

En ocasiones se aprovechan significados ya existentes, valores puramente denotativos y no traslaticios de las palabras, aunque su disposición pueda dificultar el desciframiento adecuado. En un conocido romance de Lorca hay una monja sumida en profundas ensoñaciones mientras «borda alhelíes / en una tela pajiza». Y se lee a continuación: «Vuelan en la araña gris / siete pájaros del prisma». La aparición de la «araña» y su cercanía con respecto a los «pájaros» puede hacer pensar en el significado puramente zoológico de los vocablos, lo que convertiría los versos en algo enigmático y difícil de desentrañar. La realidad es que «araña» significa 'lámpara colgante de varios brazos', y que, en consecuencia, los «siete pájaros» son los siete colores en que se descompone el rayo de luz al incidir en el «prisma» del cristal. Casos de esta naturaleza no son infrecuentes, y se apoyan en la ambigüedad constitutiva de muchas palabras, que necesitan un contexto adecuado para que en él cristalice uno de sus significados posibles. Un vocablo como «intervención» no expresa lo mismo en el curso de una arenga militar que en boca de un cirujano, y hasta un enunciado como «¡Viene mi padre!» puede apuntar en direcciones muy diferentes según la situación en que se produzca y de acuerdo con circunstancias que se traducen incluso en modalidades diversas de entonación. Al pertenecer el mensaje que denominamos literario al orden de los mensajes verbales participa de las características propias de éstos y derivadas de su naturaleza lingüística.

De igual manera que en el léxico de uso cotidiano es necesario a veces introducir neologismos, el uso literario puede jugar también con esa posibilidad, aunque, naturalmente, sin caer en lo superfluo. No es superfluo, por ejemplo, que Cervantes, en la disputa acerca de la bacía del barbero —¿es bacía o yelmo?—, acuñase la forma *baciyelmo,* feliz y jocosa invención. Como jocoso —e insustituible— es el uso *licenciasno* que hallamos en Lope de Rueda. Tampoco parece innecesario ni frívolamente caprichoso el verbo creado por Lope de Vega, bajo la máscara de Burguillos, para quejarse, como dice el título del poema, «de la dilación de su esperanza», esto es, de la sostenida actitud, por parte de la dama, de dar largas a los requerimientos del enamorado: «Siempre mañana y nunca mañanamos». *Mañanar,* que no existe en la lengua, significa algo así como 'alcanzar el mañana'. Su uso en primera persona del plural insinúa con sutileza, además, que se trata de un «mañana» compartido. De ningún modo nos parece una creación arbitraria e inútil. En este contexto, y tal como se halla dispuesto el enunciado, resulta imprescindible. Algo parecido encontramos en unos versos de Bergamín:

Mañana está enmañanado
y ayer está ayerecido,
y hoy, por no decir que hoyido,
diré que huido y hoyado.

Enmañanado tampoco existe en la lengua. Podría entenderse como 'envuelto en mañana, en futuro', es decir, desconocido aún. Pero al mismo tiempo, el neologismo hace recordar una palabra parecida: *enmarañado,* esto es, 'envuelto en una maraña'; y, en efecto, el futuro es misterioso e impredecible. En cuanto a la fórmula «ayer está ayerecido», incrusta otro neologismo valiéndose de la analogía con algunos participios en *-ido* (*partido, cosido, despedido,* etc.), que dan la sensación de algo concluso. La estructura lingüística permite que *ayerecido,* que no existe, sea al menos «verosímil»; tampoco existe ayerecer —de donde tendría que derivarse el supuesto participio—, pero no es disparatado imaginarlo como posible, por analogía con formas como «amanecer» o «anochecer». Por otra parte, la audaz creación *ayerecido* podría pronunciarse con seseo —y no olvidemos que se trata de un autor que residió muchos años en Hispanoamérica— y sonar como «ayer-es-ido», subrayando así la inevitable desaparición de lo que ya no es. El mismo tipo de calambur se da en el falso participio *hoyido,* interpretable como «hoy-ido». En cuanto al último, *hoyado,* establece una paronomasia con «hollado» y sugiere así la visión de un presente ya vivido, desgastado. El peso de los versos, que recuperan el motivo senequista de la fugacidad del presente —frecuentísimo, por ejemplo, en algunos de los mejores sonetos de Quevedo—, recae precisamente sobre palabras que, en rigor, no son tales y que, a pesar de ello, soportan el andamiaje constructivo de la redondilla, como lo prueba el hecho de hallarse al final de los versos y ser, por consiguiente, vehículos de la rima.

4. LA SUPERACIÓN DE LOS SIGNIFICADOS LÉXICOS

Puede suceder, sin embargo, que el hecho de que el receptor comparta con el emisor el código lingüístico no sea suficiente, y que ni siquiera el cálculo de los posibles valores traslaticios de las palabras ayude a entender el texto. En tales casos comprendemos los significados parciales —palabra por palabra, enunciado por enunciado—, pero se nos escapa el sentido del conjunto. Intuimos, pues, que a pesar de que el mensaje es una construcción verbal, su significado último se constituye mediante algo que no es únicamente el código lingüístico —vocablos y reglas gramaticales—, suficiente, en cambio, para los mensajes ordinarios. Podemos recordar algunos ejemplos entre los infinitos posibles. Al comienzo del *Cantar de Mio Cid* se narra sintéticamente el destierro del héroe con un puñado de sus caballeros:

A la exida da Bivar ovieron la corneia diestra
e entrando a Burgos oviéronla siniestra.
Meçió Mio Cid los onbros e engrameó la [tiesta:
«!Albricia, Álbar Fáñez, ca echados somos de [tierra!»

No es posible entender el movimiento de hombros y cabeza del Cid, y menos aún su exclamación de júbilo al emprender un doloroso destierro, sin tener en cuenta algo que no pertenece al significado de los vocablos: la corneja situada a la derecha del camino es una señal favorable, pero su situación a la izquierda en el momento de entrar en Burgos pronostica un futuro poco halagüeño. Por eso el Cid se encoge de hombros y sacude la cabeza —como si quisiera apartar de sí los malos agüeros— y trata de infundir confianza en los suyos mostrando una actitud animosa y alegre. Ahora bien: el carácter agorero de la corneja no pertenece al contenido semántico de la palabra ni se halla, por tanto, recogido en su definición lexicográfica. Constituye un rasgo ajeno al código lingüístico y se aloja en un código diferente, de índole cultural, donde figura como parte de un repertorio de creencias folclóricas. El lector que desconozca este hecho y se acerque al texto pertrechado tan

sólo con el dominio del código idiomático —o el lector de otra cultura a cuya lengua hayan podido traducirse los versos del *Cantar*— carecerá de los instrumentos adecuados para descifrar rectamente el pasaje. Ésta es la razón básica de la intraducibilidad radical del mensaje literario. Una noticia periodística, un manual de consejos domésticos, un libro de viajes pueden ser traducidos a cualquier lengua sin merma alguna de su contenido, porque los signos que componen la obra tienen otros equivalentes en la lengua de que se trate. Pero cuando las palabras que se traducen son algo más que signos lingüísticos y arrastran consigo adherencias significativas que la tradición, las costumbres, la religión —la cultura, en suma— han ido depositando en ellas, lo que se intenta traducir no es tanto el significado léxico como la connotación cultural, y en este punto puede ocurrir que ya no existan equivalencias y que el sentido del mensaje se diluya en la nueva versión. Recuérdense los versos del conocido romance lorquiano:

Los caballos negros son.
Las herraduras son negras.
Sobre las capas relucen
manchas de tinta y de cera.

La acumulación del color negro en estos versos —prolongada, además, en los siguientes— tiene carácter premonitorio, pero sólo es posible advertirlo si el receptor pertenece a una cultura en que el negro se asocia convencional y simbólicamente a la muerte y al luto. De no ser así, el lector podría captar el *significado* de «negro» —palabra del diccionario y, por tanto, traducible—, pero no su *sentido* en el texto.

He aquí un caso análogo, aunque de mayor complejidad. Se trata de un breve poema perteneciente al primer libro de Antonio Machado, *Soledades:*

Las ascuas de un crepúsculo morado
detrás del negro cipresal humean.
En la glorieta en sombra está la fuente
con su alado y desnudo Amor de piedra
que sueña mudo. En la marmórea taza
reposa el agua muerta.

Una lectura somera de estos versos vería en ellos, muy probablemente, una estampa de paisaje, un cuadro descriptivo en el que hay un jardín con su casi inevitable fuente (motivos característicos, por otra parte, de cierta poesía modernista). Pero lo cierto es que las sucesivas elecciones del poeta orientan hacia una visión menos simplista y superficial. La contemplación se sitúa al atardecer, esto es, cuando el día declina, y esta información se fortalece mediante el uso de la metáfora «ascuas de un crepúsculo», con su adición de un nuevo elemento —las «ascuas»— que comporta una noción de finitud. Hay, además, un «cipresal», y conviene recordar el carácter funerario que el ciprés posee en la cultura mediterránea, aunque no en otras latitudes. El cipresal lleva el calificativo «negro» porque ya no recibe la luz del sol, pero también porque el valor connotativo de «negro» se añade al valor cultural del ciprés —que es el que importa aquí, al margen de sus características botánicas, en este momento irrelevantes—, y todo ello es solidario de las asociaciones que en el lector pueden haber provocado las menciones «ascuas» y «crepúsculo». Por otra parte es indudable que, en un paisaje «real», el horizonte puede ofrecer tonalidades moradas —como la masa oscura de un cipresal puede parecer negra—, pero lo cierto es que, en los usos clásicos, el morado era con frecuencia el color que representaba la aflicción y la congoja, convención cultural que ha dejado su huella en multitud de textos y que incluso pervive en la vestimenta de ciertas conmemoraciones litúrgicas.

Todos los ingredientes del poema convergen en un punto común, que no es simplemente la reproducción verbal de unos rasgos paisajísticos, sino la expresión de un estado de ánimo dolorido, cercado de representaciones mortuorias: el día que se apaga, el horizonte como un «ascua», el color morado, los

cipreses. La proporción mayor del sentido no está encomendada a los significados léxicos, sino que se apoya en los valores connotativos que las tradiciones culturales han ido depositando en las palabras. La presencia de una estatuilla de Cupido —«Amor de piedra»— arroja sobre el texto nuevos elementos dolorosos: se trata de un amor petrificado, «mudo» —esto es, incapacitado para comunicarse— y que «sueña»; el verbo comparece con su significado propio y al mismo tiempo arrastra el recuerdo de la fórmula ciceroniana, mil veces repetida en la tradición literaria: «somnus mortis imago». El último verso es más corto que los anteriores; «muere» cuando finalmente aflora a la superficie del texto —como si resultara ya imposible retenerla más— la noción que había aleteado sobre el poema desde el comienzo, aun sin hacerse explícita: «muerta». La vecindad en un verso tan corto de dos palabras como «reposa» y «muerta» ayuda a evocar una fórmula habitual en las lápidas mortuorias y completa la serie de asociaciones fúnebres acumuladas a lo largo de los versos.

El poema se diferencia de un mensaje ordinario no sólo porque se halla sometido a ciertas constricciones métricas evidentes y deliberadas, sino porque *dice* algo diferente de lo que *parece decir*. Ahora bien: esta disociación posible entre una cosa y otra, entre apariencia y realidad, que puede conducir a la ambigüedad y a la consiguiente incomprensión del texto —o a una comprensión parcial y empobrecida—, no es imaginable en una comunicación a la que no concedemos carácter artístico: una tarjeta de pésame, una noticia periodística, una citación judicial, una carta de negocios, una convocatoria de becas... En estos casos importa que todo sea unívoco, fácilmente inteligible; en suma, que nada pueda interferir o entorpecer la recepción del mensaje y su exacto contenido. Esto no significa en modo alguno que el designio con que se lanza el mensaje literario sea de otra naturaleza. Como resulta lógico suponer, el propósito del autor es también encontrar el receptor adecuado que descifre plenamente la comunicación. Lo que sucede es que, muy a menudo, tal deseo no puede cumplirse si el lector opera con el mensaje literario de igual modo que si se tratase de una notificación cotidiana o de la crónica de unos hechos; ateniéndose, por tanto, al código lingüístico y sólo a él, sin tener en cuenta que el mensaje literario se vale también de otros de naturaleza cultural que enriquecen los meros significados léxicos y a veces los desplazan a un segundo término o los suplantan.

5. MENSAJE LITERARIO Y MENSAJES ARTÍSTICOS

Esta ampliación de los usos idiomáticos, este continuo estiramiento del código lingüístico y las diversas tentativas de incorporar a él ingredientes enriquecedores cuya aportación proviene de repertorios ajenos al léxico, no constituye un modo de proceder caprichoso cuyo objetivo fuera el oscurecimiento del mensaje hasta su conversión en puro enigma. Es algo exigido por la misma naturaleza verbal de la literatura, que plantea exigencias y limitaciones particulares, inexistentes en las demás modalidades artísticas. El músico utiliza sonidos para componer sus melodías. Pero esos sonidos preexistentes que libremente selecciona y combina no poseen por sí mismos significado alguno. Tal vez lo adquieran después, una vez integrados en una secuencia, en una serie de combinaciones que constituye la obra; pero antes de eso existen, simplemente, a disposición del compositor, como puros sonidos. Un *fa*, un *do* mayor no significan nada. Lo mismo le sucede al pintor, cuya materia prima —los colores— carece también de significado. Ni el gris ni el amarillo significan nada, en efecto, si los consideramos como tales colores, aislados, disponibles, previos a su uso. En el cuadro, integrados en un conjunto con diversas líneas y otros colores, acaso adquieran un significado particular. Antes de eso, sin embargo, el pintor los tenía a su al-

cance como materiales neutros, o, mejor, como simples utensilios vacíos, de igual rango que el lienzo intacto sobre el caballete o la página en blanco que dispone ante sí el escritor. Y no es necesario insistir en que el barro, la arcilla o el mármol que utiliza el escultor también son puros materiales sin significado alguno, aunque de características peculiares en cada caso.

En cambio, lo que sucede con la literatura es muy diferente. La obra es una construcción verbal. El escritor selecciona palabras y las combina de acuerdo con unas reglas que, como los vocablos elegidos, se encuentran a su disposición. Sólo que esa especial materia prima que son las palabras no se ofrece al escritor como los colores al pintor o los sonidos al músico. Las palabras tienen ya un significado cuando las seleccionamos. Operar con el color rojo o con el *re* menor es hacerlo con elementos dóciles a los que se puede atribuir el sentido que se desee. Con las palabras resulta imposible actuar de igual manera. Es preciso contar con sus significados, que ya existen en el momento de elegirlas y que no dejan de estar presentes en cualquier enunciado. Pero es necesario también, si el escritor pretende distanciarse de las limitaciones del mensaje ordinario, trascender esos significados, enriquecerlos, engrosar el valor tradicional de los vocablos con asociaciones inesperadas y nuevos sentidos. La escritura es antes que nada manipulación del lenguaje y aprovechamiento de sus posibilidades, siempre dentro de las reglas establecidas por el contorno semántico de los vocablos y por las estructuras sintácticas de la lengua. Una simple greguería de Ramón Gómez de la Serna puede servir de ejemplo: «A muchas mujeres les gusta bañarse en las liquidaciones». La inesperada aproximación —favorecida por el parentesco etimológico— entre «liquidación» y «líquido», que son formas perfectamente separadas en el sistema léxico, permite el uso coherente —pero anómalo desde un punto de vista estrictamente semántico— de «bañarse» que, al mismo tiempo, adquiere temporalmente, para la ocasión, un valor no registrado en los usos idiomáticos ni en el diccionario. De manera secundaria, y puesto que el verbo «bañarse» no pierde por completo su significado propio, la greguería sugiere que la noción implícita 'comprar' —o, sin más, 'entretenerse'— constituye una acción placentera y beneficiosa. Muchos juegos de palabras, facecias y chistes se basan en estos usos «imposibles» en la comunicación ordinaria que en el contexto quedan momentáneamente legitimados. Es lo que sucede, por ejemplo, en estos versos de Blas de Otero:

Viene la nieve
cae
poco
a
copo.

La ruptura de la disposición gráfica en unidades léxicas mínimas subraya la lenta caída de los copos sueltos. Pero lo que importa destacar en este momento es la locución «poco a copo», deformación de «poco a poco» que mantiene el significado originario y al mismo tiempo, merced a la inesperada irrupción de «copo», refuerza la idea de la caída en copos aislados que marca el comienzo de la nevada.

6. SIGNOS TRANSPARENTES Y SIGNOS OPACOS

No sólo el uso del lenguaje presenta diferencias cuando se trata de mensajes puramente informativos o de textos literarios. Antes de nada varía la propia actitud del usuario ante el instrumento lingüístico que se propone utilizar. Para nuestra comunicación cotidiana, las palabras nos sirven en la medida en que designan con precisión los objetos, seres o acciones que deseamos nombrar. La norma de la palabra, su significante —en términos saussureanos—, no nos interesa. Es como la envoltura de un paquete: sirve únicamente para recubrir, proteger y transportar lo que está

dentro. El significante es, por así decir, transparente. Apenas reparamos en él, en su longitud o en su sonido, porque lo que nos importa es el significado. A él se dirige urgentemente la atención, de la misma manera que nuestra mirada atraviesa el cristal sin detenerse en él, atraída por lo que hay al otro lado. Si para describir lo que le sucede a nuestro vecino de asiento durante un viaje en tren elegimos «dormir» o «dormitar», no lo hacemos basándonos en la diferente contextura fónica de ambos vocablos, sino en el grado de profundidad que nos parece advertir en su sueño y que nos obliga, en consecuencia, a seleccionar el verbo capaz de traducir nuestra percepción —que puede ser errónea, claro está— con mayor exactitud.

En cambio, el escritor se sitúa ante el lenguaje con otra disposición. En proporciones diversas, los signos son para él opacos, lo que significa que la mirada no atraviesa con despreocupación el aspecto físico que ofrecen, ávida tan sólo de contenidos, sino que se detiene en la forma de esas palabras, en su longitud, en su sonido. Pocas veces se ha expresado esta cuidadosa atención con tanta nitidez como en las palabras de fray Luis de León que leemos en *De los nombres de Cristo:*

El bien hablar no es común, sino negocio de particular juicio, ansí en lo que se dice como en la manera como se dice, y negocio que, de las palabras que todos hablan, elige las que convienen, y mira el sonido dellas, y aun cuenta a veces las letras, y las pesa y las mide y las compone para que no solamente digan con claridad lo que se pretende decir, sino también con armonía y dulzura.

Ésta es la actitud del escritor —aunque no todos los escritores la observen por igual—, y de un modo u otro repercute en el texto. No es que el significado quede al margen o en un plano secundario; es que el significante no ve anulada su presencia, y sus caracteres físicos cuentan en el momento de seleccionar los signos idóneos para cifrar el mensaje. Naturalmente, el peso de los rasgos extrasemánticos de la palabra se nota de modo especial en los textos que, por su propia naturaleza, tienden a la brevedad y exigen una mayor concentración expresiva. Deben ser más visibles, por ejemplo, en un soneto que en una novela extensa. Pero se trata de una diferencia de grado, sin más. No es un rasgo exclusivo ni predominante de los discursos poéticos frente a los mensajes en prosa. Lo que sucede es que, por lo general, la poesía ofrece mayor acumulación de casos en una superficie textual menor. Abrimos unas páginas de Alberti y tropezamos con estos versos:

Galopa, jinete del pueblo,
caballo cuatralbo,
caballo de espuma.

La combinación de sílabas átonas y tónicas produce unas secuencias rítmicas que pueden representarse así:

— / — — / — — / —
— / — — / —
— / — — / —

Se advertirá mejor con esta disposición:

— / — — / — — / — — / — — / — — /
— — / —

El resultado, como puede verse, es equivalente al de un ritmo anfibráquico (oóo), oportuno en esta ocasión porque sirve para reforzar los significados léxicos y ayuda a evocar el galope rítmico del caballo. Influyen igualmente en el resultado ciertas homofonías deliberadas, como la que se establece entre «caballo» y «cuatralbo», con su asonancia en *a-o* y el isosilabismo de ambos vocablos. Con una selección léxica diferente, o bien con otra disposición sintáctica del enunciado, tal vez el significado de los versos habría dependido únicamente de los contenidos semánticos, sin refuerzo alguno.

He aquí un caso distinto. Se trata de un pasaje en el que Ortega y Gasset evoca la dificultad de los cuadros del Greco, la aspereza que parece presidir su ejecución si los comparamos con las obras de otros pintores coetáneos:

Este arisco cretense desde lo alto de su acantilado dispara dardos de desdén y ha conseguido que durante siglos no atraque en su territorio barco alguno.

La multiplicación de articulaciones dentales —en una proporción muchísimo más elevada de la media en español, según los recuentos fonemáticos existentes— acumula los sonidos que Fernando de Herrera denominaba «ásperos»: «Este arisco cretense [...] dispara dardos de desdén...» Se tiene el presentimiento, incluso, de que la artificiosa fórmula metafórica «dispara dardos de desdén» debe su creación al propósito de agrupar en un brevísimo espacio articulaciones dificultosas. Dicho de otro modo: sin renunciar al contenido, el escritor ha procurado que el factor fónico gobernase la selección de las palabras y su ordenación.

7. PARÉNTESIS SOBRE LOS SONIDOS

Con lo dicho anteriormente no se pretende insinuar que los sonidos posean un determinado significado. Cuando se afirma que en los conocidos versos de Garcilaso «en el silencio sólo se escuchaba / un susurro de abejas que sonaba» la repetición de *s* «traduce» el zumbido de las abejas, se comete un error. Tal noción no se halla representada por un sonido, sino que radica en la palabra «susurro». En otro contexto, con otras unidades léxicas, no sería posible atribuir la misma función a una hipotética repetición de *s*. La asignación de significado a los sonidos no pasa de ser una ilusión. Lo que sí ocurre es que existen sonidos de articulación dificultosa frente a otros más fácilmente pronunciables. Los modernos teóricos de la fonoestilística se han encargado de recordar esto, que ya formaba parte de una línea clásica del análisis literario, desde Dionisio de Tracia hasta Fernando de Herrera. No hay duda, por ejemplo, de que las sílabas libres son sencillas de articular, al contrario que las trabadas, y que la combinación consonante + vocal es más cómoda que la agrupación consonante + consonante + vocal, de modo que *pa-pá* resulta mucho más fácil de pronunciar que *pro-ble-ma* o *trans-crip-ción.* Así, ciertas secuencias se avienen mejor con unos significados que con otros. Las articulaciones que los clásicos denominan «ásperas» acompañan con mayor propiedad a enunciados de contenido desagradable o violento, mientras que las articulaciones suaves se avienen mejor con pasajes que transmiten sensaciones plácidas. En *Las cerezas del cementerio,* de Gabriel Miró, dos perros se acometen ferozmente y el autor escribe: «Se oía el crujir de las quijadas». La acumulación de articulaciones «ásperas» acompaña con naturalidad la violencia del hecho evocado, pero no significa nada; simplemente exige del lector un esfuerzo articulatorio que puede producir en él la sensación de algo poco grato.

8. UN MENSAJE DIFERIDO

Por muchas analogías que puedan existir entre el mensaje literario y cualquier otro de naturaleza verbal, hay un rasgo que inevitablemente aparece siempre en aquél y rara vez —o en un grado infinitamente menor— en los demás: el mensaje literario es de recepción diferida. Mientras que una conversación, una homilía en las misas dominicales o una arenga militar se reciben en el momento en que se emiten, y una noticia periodística a las pocas horas, entre la composición del mensaje literario y su lectura —entre el momento de la emisión y el de la recepción, por tanto— media un tiempo considerable, necesario para elaborar el producto material, el soporte del mensaje, sea copia manuscrita o libro impreso. Se trata de un proceso en el que pueden

intervenir varias personas y que, precisamente por esta razón y por el hecho de prolongarse durante mucho tiempo —meses, y a menudo años—, acarrea el peligro de que se produzcan numerosas interferencias en la transmisión del mensaje o «ruidos» que lo deforman y perturban su adecuada recepción. Las obras literarias se hallan expuestas a esas alteraciones, hasta el punto de que la Filología nació con el propósito inicial de devolver a los textos la forma exacta que tenían al salir de manos del autor cuando, como sucede con frecuencia, hubieran sufrido cambios ajenos a él durante el proceso de transmisión.

Esta condición inexcusable del mensaje literario provoca otras repercusiones de importancia que lo distancian más aún de los demás mensajes. En una conversación entre dos interlocutores, ambos pueden alternar los papeles de emisor y receptor. El emisor que dice, por ejemplo, «te llamé ayer pero no estabas en casa» se convierte en receptor al oír la respuesta «es que había salido de excursión con los niños», emitida por quien antes actuó como receptor. No sólo existe este intercambio de funciones, sino que el mensaje puede ser modificado a consecuencia de una rectificación: «—Son las once. —Recuerda que ayer cambiaron la hora. —¡Tienes razón! Son las diez.» La reclamación fundada de un lector puede hacer que el periódico rectifique una noticia ya publicada. En suma: el receptor, al convertirse en emisor, puede con su intervención modificar el mensaje inicial. Pero se trata de acciones situadas en el mismo ámbito temporal o escasamente diferidas.

El caso de la obra literaria es muy diferente. Una vez publicada, es inmodificable. Aun en el supuesto de que la reacción de los receptores —expresada habitualmente mediante críticas, opiniones y análisis— indujese al autor a modificar o rehacer aspectos de la obra, tendría que ser en otra edición posterior que, en cualquier caso, no anularía la existencia de una versión previa. Las modificaciones introducidas por Juan Goytisolo en la segunda edición de su novela *Señas de identidad* la convierten, en rigor, en otra obra, pero no borran ni modifican la primera. De igual modo, las versiones de sus poemas anteriores que Juan Ramón Jiménez llevó a cabo en la última etapa de su vida y que aparecen recogidas en el volumen póstumo *Leyenda* no modifican las anteriores, que tienen vida propia e independiente y han sido leídas, glosadas o imitadas por muchos aficionados y poetas. Y algo parecido cabría decir de escritores que con cierta frecuencia han reescrito obras anteriores ya publicadas —a veces cambiando incluso el título—, desde Ramón J. Sender a Javier Tomeo.

El mensaje literario tiene carácter unidireccional: una vez lanzado, admite reacciones diversas —claro está—, pero no respuesta inmediata y con capacidad para modificarlo. El emisor no deja de serlo nunca —hasta el punto de que recibe el nombre específico de «autor»— y los receptores tampoco pueden intercambiar con él su función. Otra cosa es el influjo previo que los futuros receptores pueden ejercer sobre el autor cuando éste planea su obra y pretende llegar a un sector determinado de lectores. La sumisión a ciertas modas, a corrientes del gusto o, en general, la consideración de la índole de esos posibles receptores pueden condicionar algunos aspectos —temáticos o formales— de la obra, de igual manera que, en una conversación, el emisor cuenta con la naturaleza del destinatario para formular su mensaje, e incluso a veces para elegir el asunto del coloquio.

9. EL DESTINATARIO DEL MENSAJE

Desde cualquier punto de vista que se adopte, un mensaje sólo se completa —es decir, sólo existe como tal— cuando cierra el circuito comunicativo y alcanza a un receptor. Sin recepción no hay comunicación. Este extremo del canal donde se sitúa el lector no es, además, un componente cualquiera del acto comunicativo, sino el lugar donde se produce el desciframiento del texto, la instancia que

proporciona un sentido a la obra, una interpretación que varía según lectores y épocas y que puede no coincidir con el sentido que figuraba en el propósito del emisor. De hecho, la historia literaria se funda casi enteramente en el nivel de la recepción, porque integra las interpretaciones y valoraciones de cada obra que han ido sumándose merced a las lecturas de una serie de receptores cualificados. Las divergencias en el desciframiento del mensaje por parte de lectores diversos —o, dicho de otro modo, las discrepancias interpretativas— se deben precisamente a que lo decisivo no es el texto, sino el lector. Un mismo texto provoca lecturas diferentes en diversos lectores. Incluso el mismo lector puede, pasado un tiempo, descifrar de otro modo la obra que leyó antaño, porque, en realidad, no es el mismo lector, sino otro con más experiencias, acaso con mayor caudal de lecturas y con una visión diferente del mundo, y todos estos factores se proyectan sobre el acto de leer y lo mediatizan.

Por otra parte, el emisor cuenta ya, en el momento de cifrar la obra, con su recepción. Sabe que escribir es siempre seleccionar; que ninguna novela, ningún poema, incluyen toda la información posible, y que muchos datos quedan sugeridos, apuntados, a manera de huecos que la actividad del lector debe rellenar. La lectura es siempre la actualización de un mensaje que se nos presenta indefectiblemente de modo esquemático. Al lector le corresponde restaurar lagunas y omisiones, como le ocurre al receptor de un telegrama donde, por otras razones, se han eliminado nexos gramaticales.

Examinemos algún ejemplo simplicísimo. En la novela de Pío Baroja *Zalacaín el aventurero* (II, vi) se narra la estancia del protagonista en Hernani para recuperarse de una herida:

La convalecencia de Martín fue muy rápida; tanto, que a él le pareció que se curaba demasiado pronto.

Bautista, al ver a su cuñado en vísperas de levantarse y en buenas manos, como dijo algo irónicamente, se fue a Francia a reunirse con Capistun y a seguir con los negocios.

Martín pudo tomar Hernani por una Capua, una Capua espiritual.

Se resumen varios días —o tal vez semanas— de convalecencia: unos hechos encuadrados en un tiempo indeterminado que el lector debe completar imaginativamente, porque no aparecen narrados. Y se alude a un episodio de la vida de Aníbal —el de las «delicias de Capua»— para cuya comprensión se cuenta igualmente con la complicidad del lector. Hay, así, acciones, sugerencias que no afloran a la superficie del discurso —como las palabras irónicas de Bautista— y alusiones que forman parte del texto y que, por consiguiente, es preciso descifrar. Esta tarea corresponde al lector, y tal circunstancia se halla ya prevista en la escritura. Teóricos como Iser han denominado «lector implícito» a ese destinatario sin rostro con cuya cooperación cuenta el escritor, tal vez intuitivamente, porque en su actividad hay un desdoblamiento de funciones: tras haber concluido su papel de autor pasa inevitablemente a considerar su propio texto desde el punto de vista del destinatario. El «lector implícito» comienza por ser una extensión del autor desdoblado, transmutado en receptor, y las modalidades líricas constituyen tal vez el dominio literario en que las consecuencias de este hecho son más evidentes. De modo análogo, el género dramático exige contar con un «espectador implícito» que complete mentalmente, por ejemplo, la cuarta pared que en el escenario no figura, o que entienda y acepte algunas convenciones propias de la escena —monólogos, apartes, etc.—, variables según épocas y estilos.

Además de este «lector implícito», operante en todo mensaje literario, hay que contar con que cualquier escritor aspira a ser leído, a llegar hasta un conjunto amplio de receptores que de modo genérico denominamos «público». Si el lector implícito es un factor estructural de la comunicación literaria, el público representa un elemento sociológico. Ambos

se sitúan en el nivel de la recepción y, sin embargo, su presencia en el horizonte mental del escritor determina, en mayor o menor medida, ciertas características del mensaje. En 1959, José F. Montesinos aseveraba tajantemente: «El que escribe se dirige a un público, y las apetencias de ese público condicionan su obra». Y un año antes había escrito Francisco Ayala: «El ejercicio literario se desenvuelve dentro de un juego de convenciones gobernadas en gran parte por la entidad del destinatario; según quien éste sea, así se configurará el mensaje, pues la relación entre escritor y lector constituye el sentido de cualquier actividad literaria, al determinar su forma».

Las preferencias del futuro lector, sus reacciones previsibles ante la obra —que a veces el escritor intenta conocer de antemano merced a lecturas privadas y tanteos con destinatarios escogidos— no son aspectos a los que el autor se muestre indiferente. Tanto en el caso de los mecenas y protectores de otras épocas como en la actual situación de mecenazgo colectivo desempeñado por el público, su aceptación o su rechazo pueden favorecer o dificultar la continuidad de una obra, y de ello se derivan multitud de consecuencias personales, económicas y de orden estético para el autor. Si éste es el responsable de la obra, a los destinatarios hay que atribuir su éxito o su fracaso. Cualquiera que sea el resultado desencadena repercusiones de índole diversa. El mensaje artístico se carga inevitablemente de implicaciones sociológicas.

10. INFORMACIÓN Y LITERATURA

Es un hecho evidente que los mensajes cotidianos, tanto orales como escritos —conversaciones, libros de texto, advertencias, noticias, chistes, anuncios, etc.—, responden perfectamente a un propósito informativo y utilitario: se construyen *para* comunicar un suceso, *para* establecer unas normas, *para* dar consejos, *para* divertir, *para* seducir... Queda fuera de duda el carácter práctico de estos mensajes; el mismo que posee la esquela necrológica publicada en un periódico o la crónica de un viajero que ha recorrido un país ignoto. Se trata en todos los casos de informar, de remitir a una realidad, a una situación concreta. En cambio, el mensaje que llamamos literario no nace para informar de nada. En muchas ocasiones ni siquiera se refiere a nada real o vinculado a la experiencia común. Y cuando lo hace pierde previamente carácter noticiero. Una elegía como las *Coplas* de Jorge Manrique a la muerte de su padre, el maestre don Rodrigo, no posee valor informativo alguno. No es una obra compuesta para *comunicar* el fallecimiento del caballero —y, por si fuera necesario, bastará recordar que apareció seis años después del suceso—, de igual manera que Lope de Vega no escribió *Fuenteovejuna* para dar cuenta de la insurrección del pueblo cordobés en 1476, ni Tolstoi pretendió con su novela *Guerra y Paz* convertirse en el cronista de la campaña del ejército napoleónico en Rusia.

Es cierto que hoy incluimos en el repertorio de las obras literarias un buen número de textos que nacieron como puros mensajes informativos: muchos romances viejos de marcada naturaleza noticiera, crónicas, libros de memorias... Pero si hoy los leemos como mensajes artísticos es porque antes han quedado desprovistos de la índole informativa que al principio tuvieron. No buscamos en ellos testimonios históricos, porque la historiografía ya se ha encargado de reconstruir el pasado de acuerdo con las fuentes disponibles, y aquellas obras que acaso debieron la existencia a necesidades prácticas hoy han perdido por completo su primitiva razón de ser y quedan disponibles para una lectura desinteresada, no utilitaria ni espoleada por la búsqueda de información. Ésta es la actitud de quien lee con el mismo talante el *Amadís de Gaula* que la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo.

Las consideraciones anteriores permiten apurar algo más los rasgos que pueden servir-

nos para singularizar el mensaje literario. Independientemente de que en algunos casos —o en muchos— haya tenido un origen poético o informativo, ocurre que, al perder ese carácter, al romper las ataduras que lo vinculaban a unas realidades y lo convertían en su representante verbal, el mensaje se ficcionaliza, pasa a formar parte de un universo cuyos referentes no están ya en el exterior, en *otra* realidad, sino en la misma obra, en el contexto. La literatura es el dominio de la ficción, incluso cuando da entrada a hechos, personajes o situaciones que tuvieron existencia real. Si el general Prim, Isabel II o el caudillo carlista Ramón Cabrera aparecen en algunas páginas de los *Episodios nacionales* de Galdós, lo hacen conviviendo con otros personajes que jamás existieron, y automáticamente se ficcionalizan. Su coherencia se deriva a partir de ese momento de su relación con los demás elementos de la obra y no con la etapa histórica en la que vivieron unos seres del mismo nombre. Dicho de otro modo: estos personajes no tienen el significado de los sujetos cuyo nombre toman; su significado se lo proporciona la obra en que se inscriben, no la parcela de la historia española en que sus homónimos desarrollaron su vida. El asunto es aún más diáfano en el caso de personajes y acciones declaradamente ficticios. Don Quijote, Raskolnikov o K. no existen en la historia, ni han existido jamás. Son irrepetibles; pertenecen a esos mundos autónomos creados por Cervantes, Dostoievski o Kafka. Cabe pedirles verosimilitud artística, pero no fidelidad a una historia supuestamente acaecida fuera de los libros que los contienen y que recogen su única existencia.

11. MENSAJE LITERARIO Y ESCRITURA

Es bien sabido que, durante muchos siglos, los textos que hoy consideramos literarios se han difundido gracias a diversas modalidades de transmisión oral. A raíz de la aparición de la imprenta, que facilita la multiplicación rápida de ejemplares, va imponiéndose la escritura como vehículo esencial de la comunicación literaria. Prescindiendo, pues, de manifestaciones esporádicas —canciones, recitales públicos de poemas, representaciones teatrales—, casi todos los mensajes literarios que recibimos nos llegan en forma escrita y agrupados, además, en una forma determinada que admite escasísimas variantes: el libro. De igual modo que la existencia de unos significados previos en las palabras obliga al escritor a no limitarse a ellos y a intentar su enriquecimiento, la forma invariable de la página impresa ha llegado a considerarse una constricción que tiende a homogeneizar los textos y a reducir en buena medida la variedad de sus contenidos. Desde el primer *Manifiesto del futurismo* lanzado por Marinetti en 1909, diversas corrientes vanguardistas de nuestro siglo han tratado de romper la monotonía de la página impresa postulando muy variadas soluciones, que van desde la abolición del texto monocromático y la impresión de ciertas palabras en colores diferentes según su significado, hasta la ruptura de la disposición invariablemente horizontal y paralela de las líneas y la posibilidad de introducir líneas oblicuas —o de otra clase— que se entrecrucen y subrayen relaciones semánticas en el texto. Esto equivalía a considerar la página de un modo semejante al lienzo del cuadro: una superficie blanca que se rellena con líneas y colores. Naturalmente, la confección industrial de los libros dificultaba la realización material de muchas propuestas, y sólo algunas de ellas llegaron a tener una tímida aplicación en ciertos libros de poesía aparecidos en torno a 1920, en pleno auge de los experimentos vanguardistas.

Sin embargo, lo que no llegó a popularizarse en los libros ha alcanzado posteriormente notable desarrollo en otros mensajes de naturaleza mixta, en que los ingredientes lingüísticos van acompañados de elementos visuales, como sucede en muchas formas de la publicidad, y, sobre todo, en la historieta gráfica,

donde, además del peculiar significado que transmiten los dibujos, el propio texto encerrado en el bocadillo de la viñeta se presta a manipulaciones que llegan a constituir un código elemental: letras de trazos temblorosos para indicar el miedo del personaje, o adornadas con carámbanos de hielo que indican frío sin necesidad de mención verbal explícita; desaparición de las palabras, sustituidas por unas culebras convencionales que cada lector «traduce» como juramentos y palabras soeces, o por el dibujo de una bombilla, indicio de la aparición súbita de una idea. El aprovechamiento de las posibilidades de este sistema de comunicación mixto no parece tener más límites que los de la capacidad creativa de cada autor, porque también aquí existe la originalidad y, con mayor abundancia, las reiteraciones inertes. En el «comic» norteamericano *Pogo,* el dibujante Walt Kelly caracterizó al personaje conservador y autoritario llamado Deacon Mushrat rotulando sus frases con letra gótica. Pero en estos casos nos hallamos fuera del territorio de la literatura, porque el peso mayor del contenido descansa en recursos visuales. En literatura, en cambio, estos elementos sólo pueden actuar, si existen, como apoyaturas secundarias. Es lógico: se trata de un arte verbal y el ámbito propio de su existencia es el lenguaje.

12. «LAS COSAS COMUNES SE HACEN NUEVAS»

Pero ya se ha visto cómo el lenguaje impone limitaciones y servidumbres que la literatura trata de sortear. Las reglas de funcionamiento de cualquier lengua son limitadas, y las estructuras sintácticas de los enunciados obedecen a un número finito de posibilidades combinatorias. Esto hace que los moldes se repitan y que parte del mensaje se convierta en algo previsible, automatizado. Nuestro conocimiento del mundo y nuestra particular competencia idiomática se aúnan para «adivinar» muchas veces el final de un enunciado —o incluso de una historia— que hemos comenzado a leer o a escuchar. Esto es lo que ocurre en los mensajes puramente informativos y «prácticos», y es lo que nos permite reconstruir rápidamente el final de una palabra o de una frase que no hemos logrado oír con claridad. La literatura, por el contrario, aspira en cada caso a la novedad. De ella podría afirmarse lo que en 1927 señalaba Ortega y Gasset a propósito de la poesía: que consiste en «eludir el nombre cotidiano de las cosas, evitar que nuestra mente las tropiece por su vertiente habitual, gastada por el uso, y mediante un rodeo inesperado ponernos ante el dorso nunca visto del objeto de siempre». Pocos años antes, y de manera independiente, algunos teóricos del formalismo ruso —sobre todo Sklovsky— habían llegado a conclusiones análogas al determinar que la literatura presentaba cosas nuevas —algo sumamente difícil— o las presentaba ante nosotros «desautomatizadas», de tal modo que nos parecían nuevas. En efecto: el primer poeta que llamó «perlas» a los dientes no lo hizo con afán de embellecimiento, sino para sorprender con algo inesperado, ya que si la noción 'dientes' no era nueva, su visión como «perlas» sí constituía una rotunda novedad. Ya en 1580, al comentar la poesía de Garcilaso, había escrito Fernando de Herrera que la excelencia de la lírica radica en la «grandeza y propiedad de los vocablos escogidos y significantes con que las cosas comunes se hacen nuevas». Esta búsqueda del ángulo imprevisto de visión, de la perspectiva inesperada, explica los giros y las renovaciones en la historia literaria. Si la tradición de la lírica amorosa, por ejemplo, ha multiplicado los poemas que exaltan la belleza externa de la mujer, un modo de sorprender puede consistir en el elogio —teñido de humor— de los órganos interiores, como en el «Soneto de tus vísceras» del poeta argentino Baldomero Fernández Moreno:

Harto ya de alabar tu piel dorada,
tus externas y muchas perfecciones,
canto al jardín azul de tus pulmones
y a tu tráquea elegante y anillada.

Canto a tu masa intestinal rosada,
al bazo, al páncreas, a los epiplones,
al doble filtro gris de tus riñones
y a tu matriz profunda y renovada.

Canto al tuétano dulce de tus huesos,
a la linfa que embebe tus tejidos,
al acre olor orgánico que exhalas.

Quiero gastar tus vísceras a besos,
vivir dentro de ti con mis sentidos...
Yo soy un sapo negro con dos alas.

He aquí un caso muy diferente. Se trata de un fragmento de la novela *Gloria*, de Galdós, donde se narra una escena que hoy, gracias al cine, puede resultar familiar a muchos lectores que no han sufrido la experiencia: el naufragio de un barco:

[El barco] arrojaba el vapor silbando con verdadera rabia, como lanza su grito el animal herido que presiente la muerte [...]. Se le veía forcejear con las olas, tratando de gobernarse con la hélice para huir de los escollos, y su figura tomaba la especial fisonomía que adquiere todo lo que interesa, personificándose a los ojos de los que están en salvo. No era un buque, sino un hombre, un pobre nadador que luchaba con la resaca; se le veía romper las olas con la dura cabeza, y sacarla fuera para respirar por los dos agujeros llamados escobenes, *abiertos a manera de narices. La hélice trabajaba con frenesí, tornillando el agua y sacando hirvientes virutas de espuma. Tragaba el casco inmensos sorbos de agua, y al tumbarse los arrojaba en catarata por los portalones, sin cesar de dirigir al cielo su espantosa imprecación en forma de humo densísimo y de rugiente vapor blanco y rabioso como el chorro de la ballena herida.*

Las dos visiones sucesivas del buque, primero como un animal herido y luego como un nadador a punto de hundirse, presentan el hecho bajo una nueva luz. Lo esencial es provocar en el lector la sensación de que jamás había visto ni imaginado un naufragio como el del texto. Y algo parecido podría decirse de una escena de siega evocada por Ortega y Gasset:

Tierra de Campos. Mieses, mieses maduras. Por todas partes, oro cereal que el viento hace ondear marinamente. Náufragos en él, los segadores, bajo el cielo tórrido, bracean para ganar la ribera azul del horizonte.

Es poco probable que el lector haya contemplado *de este modo* la tarea de los segadores con el manejo de las hoces transmutado en braceo natatorio hacia una orilla lejana. No se describe en estos párrafos nada insólito ni extraordinario, pero la sensación del desprevenido lector es de absoluta novedad. Ha operado aquí, sencillamente, uno de los recursos básicos que hacen de una secuencia verbal un mensaje literario: la manipulación en virtud de la cual «las cosas comunes se hacen nuevas».

BIBLIOGRAFÍA

ADAM, J.-M., y GOLDESTEIN, J.-P., 1976, *Linguistique et discours littéraire,* París, Larousse.

AYALA, F., 1958, *El escritor en la sociedad de masas,* Buenos Aires, Sur.

BAJTIN, M., 1982, *Estética de la creación verbal,* Madrid, Siglo XXI.

BARTHES, R., 1972, *Nouveaux essais critiques,* París, Seuil.

BECCARIA, G. L., 1975, *L'autonomia del significante,* Torino, Einaudi.

BLANCHOT, M., 1955, *L'espace littéraire,* París, Gallimard.

BOUSOÑO, C., 1976, *Teoría de la expresión poética,* Madrid, Gredos.

BUYSSENS, E., 1967, *La communication et l'articulation linguistique,* París, PUF.

CASTAGNINO, R. H., 1977, *¿Qué es literatura?*, 8.ª edic., Buenos Aires, Nova.
CORTI, M., 1976, *Principi della comunicazione letteraria*, Milán, Bompiani.
CHARLES, M., 1977, *Rhétorique de la lecture*, París, Seuil.
DELAS, D., y FILLIOLET, J., 1973, *Linguistique et Poétique*, París, Larousse.
ECO, U., 1965, *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral.
ESCARPIT, R. (comp.), 1970, *Le littéraire et le social*, París, Flammarion.
GENETTE, G., 1969, *Figures II*, París, Seuil.
— 1972, *Figures III*, París, Seuil.
— 1991, *Fiction et diction*, París, Seuil.
— y TODOROV, T. (comp.), 1982, *Littérature et réalité*, París, Seuil.
GRAY, B., 1975, *The Phenomenon of Literature*, París-The Hague, Mouton.
ISER, W., 1987, *El acto de leer*, Madrid, Taurus.
JAKOBSON, R., 1963, *Essais de linguistique générale*, París, Minuit.
— 1973, *Questions de poétique*, París, Seuil.
— 1992, *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*, México, FCE.
KIBÉDI-VARGA, K. (comp.), 1981, *Théorie de la littérature*, París, Picard.
KRISTEVA, J., 1972, *Essais de sémiotique poétique*, París, Larousse.
LÁZARO CARRETER, F., «The Literal Message», *Critical Inquiry*, III, 2 (1976), págs. 315-332.
— 1980, «La literatura como fenómeno comunicativo», *Estudios de Lingüística*, Barcelona, Crítica, págs. 173-192.
LEÓN, P. R., 1971, *Essais de Phonostylistique*, París, Didier.
LOTMAN, I., 1978, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
LYOTARD, J.-F., 1971, *Discours. Figure*, París, Klincksieck.
MARGHESCOU, M., 1979, *El concepto de literariedad*, Madrid, Taurus.
MARTÍNEZ BONATI, F., 1983, *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel.
MARTÍNEZ GARCÍA, J. A., 1975, *Propiedades del lenguaje poético*, Oviedo, Universidad.
MAYORAL, J. A. (comp.), 1987, *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco Libros.
MICHAUD, G., 1950, *Introduction à une science de la littérature*, Estambul, Matbaasi.
MUKAŘOVSKY, J., 1977, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, G. Gili.
New Literary History, V, 1 (1973), «What is Literature?».
ONIMUS, J., 1970, *La communication littéraire*, París, Desclée de Brouwer.
PAGNINI, M., 1980, *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio.
Poetics, X, 4-5 (1981), «Empirical Studies in Literature».
POZUELO YVANCOS, J. M., 1988, *Teoría del lenguaje poético*, Madrid, Cátedra.
PRADA OROPEZA, R. (comp.), 1978, *Lingüística y Literatura*, Jalapa, Universidad Veracruzana.
RAIMONDI, E., BOTTONI, L. (comps.), 1975, *Teoria della letteratura*, Bolonia, Il Mulino.
REYES, A., 1952, *La experiencia literaria*, Buenos Aires, Losada.
RICOEUR, P., 1965, *De l'interprétation*, París, Seuil.
SARAIVA, A. J., 1974, «Message et littérature», *Poétique*, 17.
SARTRE, J.-P., 1948, *Qu'est-ce que la littérature?*, París, Gallimard.
SENABRE, R., 1987, *Literatura y público*, Madrid, Paraninfo.
STEINER, G., 1973, *Extraterritorial*, Barcelona, Barral.
TODOROV, T. (comp.), 1965, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, París, Seuil.
— 1978, *Les genres du discours*, París, Seuil.
— 1987, *La notion de littérature et autres essais*, París, Seuil.
VANOYE, F., 1973, *Expression. Communication*, París, Colin.
VODIČKA, F., 1976, *Die Struktur der literarischen Entwicklung*, Munich, Fink.
WETHERILL, P. M., 1973, *The Literary Text: An Examination of Critical Methods*, Oxford.

VII. GÉNEROS LITERARIOS

MIGUEL ÁNGEL GARRIDO GALLARDO
CSIC

I. TEORÍA

Se llama género literario a cada uno de los apartados en que se puede dividir el conjunto de las obras literarias mediante el establecimiento de las identidades que existen entre ellas del mismo modo que se pueden determinar géneros y especies en otras series de realidades discretas [Rollin, 1981]. Como señala Todorov [1978: 47], considerado así, el concepto de género no es más que un juego metalingüístico que aclara poco. En efecto, decir que el género consiste en una división de la literatura no aporta mucho si no expresamos en qué consiste esa división. Además, como veremos, se podría afirmar tanto que la literatura se divide en géneros como que los géneros son entidades previas que constituyen la institución social que llamamos literatura.

De modo espontáneo, consideramos la realidad de los géneros literarios como un hecho. A un artista le preguntamos qué está escribiendo y nos responde que prepara una novela, una pieza de teatro o un poemario, incluso puede decir que se trata de una novela policiaca o de una colección de sonetos amorosos. A un librero le preguntamos dónde están los estantes de cuentos o los libros de poesía o la serie *negra* de novela, y no se extraña: nos señalará el lugar sin vacilación. Un sujeto cualquiera, encuestado sobre sus preferencias literarias, podría decir que prefiere la novela o la lírica o que es aficionado al teatro o que gusta de literatura de otras épocas y lee epopeyas clásicas, autos sacramentales o libros de caballerías.

Los manuales de historia de la literatura clasifican, por lo general, el *corpus* sobre el que versan en épocas y, dentro de ellas, en géneros; existen colecciones de novela (por ejemplo, *Áncora y Delfín* de Destino), de poesía (*Adonais* de Rialp), de teatro, etc. Hay libros o capítulos —como éste— que tienen por objeto los *géneros literarios*.

No ha tenido apenas éxito la afirmación de la escuela idealista [Croce, 1902, 1910] de que los géneros no existen, puesto que cada obra literaria (cada acto de la palabra) es radicalmente original e intransferible. El sentir común advierte, insisto, tanto peculiaridades como rasgos comunes de cada obra literaria con otras, y lo mismo ocurre en el ámbito de la pintura, de la música, etc.

Podremos conocer mejor el alcance de la expresión *género literario* si examinamos su aparición en las obras literarias en las historias de la literatura y en las poéticas [Díez Taboada, 1965: 12].

1.1. EL GÉNERO COMO RÓTULO

La aparición de un término genérico en una obra supone una orientación para el lector y el público en general; la información sin embargo es más o menos amplia. «Poesía» escrito en algún sitio visible de un libro contemporáneo nos da a conocer que se trata: *a)* de una obra literaria, *b)* en verso o en prosa poética, *c)* probablemente lírica (un relato o un drama en verso se clasificaría como novela, novela corta, cuento, etc., y teatro, respec-

tivamente). Si el libro añade: «sonetos», sabemos ya que nos la hemos de haber con una forma métrica concreta y —según nuestros conocimientos— podemos prever una gama de posibilidades en cuanto a contenido. Si, además, leemos «soneto amoroso», es mucho lo que sabemos antes de ponernos a la lectura.

Claro que la misma orientación puede haber sido utilizada por el autor como factor de sorpresa y resulte que en la «novela» que abrimos no se encuentre ningún relato o que la columna de periódico que leemos —adscrita, en principio, a un «género no literario»— sea, en realidad, un poema perfectamente metrificado en el que lo único que se ha transgredido es la convención de los renglones cortos en vez de los cuales se han colocado los versos unos detrás de otros en disposición de prosa. En todo caso, si procedimientos extremos como éstos llaman la atención, es indudable que la convención genérica funciona. Si no, el lector no se daría cuenta de que está ante un «extrañamiento».

1.2. Género e historia

La aparición de términos genéricos en las historias de la literatura señala las series de modelos estilísticos que tienen vigencia en una época y que desaparecen en otra. Difícilmente hoy nadie escribiría una epopeya como *La Ilíada* ni un poema épico como *La Araucana*. Aunque, por ejemplo, la novela como haz de rasgos estilísticos [cfr. Tomachevski, 1928: 228-232] tiene ya una vigencia de varios siglos, no tiene garantizada la eternidad de su permanencia. Es más, dicha vigencia aparece como problemática en cuanto nos damos cuenta de que bajo el mismo rótulo de «novela» se clasifican *El Quijote*, *Ulises* o *Rayuela* [Garrido Gallardo, 1982: 95].

Los géneros, que son manifestación de las posibilidades creadoras del hombre, remiten también a unas coordenadas espaciotemporales y son testimonio de la temporalidad de todo quehacer humano. ¿Qué tiene que ver la especificación —probablemente genérica— del *Mester de Clerecía* [cfr. Salvador Miguel, 1979] u otros géneros medievales [Gómez Redondo, 1991; Zumthor, 1972] con la división entre novela, poesía y obra de teatro en que se agota la literatura de creación contemporánea, si no entramos en problemas fronterizos de géneros, como el ensayo, o de determinados tratamientos de géneros periodísticos?

Géneros y diacronía están, pues, inextricablemente relacionados. En cada época histórico-literaria, un autor ha producido un hallazgo (ese haz estilístico a que antes me he referido) y otros muchos autores han seguido la fórmula como una receta, imitándola sin conseguirlo o superando sus resultados. No sólo las épocas clasicistas que reconocen como finalidad la imitación de un modelo se han inspirado en él. Toda la literatura —como institución social— funciona así. Nada tiene de extraño que en épocas pasadas se haya visto erróneamente en estos cambios la manifestación de una evolución cuasi biológica [Brunetière, 1890].

1.3. El género en la poética

Las poéticas o tratados sobre los géneros literarios que han ido apareciendo a lo largo del tiempo se dividen en dos grandes grupos: las que se limitan a teorizar sobre los géneros existentes en el momento en que el teórico escribe y las que intentan inferir principios más o menos universales por los que se rigen los géneros. Cada uno de estos dos grupos puede subdividirse a su vez por su finalidad. Uno es el de aquellas poéticas que sólo quieren describir el fenómeno al que se refieren; otro, el de las que pretenden obtener a partir de ellos un recetario (preceptivas) para el buen escribir.

Ni qué decir tiene que la distinción aquí formulada no es tan tajante en la realidad. La *Poética* de Aristóteles es descriptiva y también prescriptiva, aunque en menor medida de lo que podría hacer creer su utilización poste-

rior. Por otra parte, aun en épocas de preceptivas clasicistas (o, quizá, sobre todo en ellas) los autores pueden ir por otro camino que la teoría, como es el caso, por ejemplo, de Lope de Vega, que sobrepasa, en la práctica, no sólo las viejas poéticas de las unidades de su tiempo, sino incluso la teoría explícita en el *Arte nuevo de hacer comedias* que se vio en la necesidad de componer para justificar sus nuevos modos [Rozas, 1976]. No es infrecuente tampoco el hecho de que los críticos dictaminen con acierto, siguiendo su propia intuición, y se apoyen en una teoría que nada tiene que ver con la práctica que alaban. Así, por ejemplo, le ocurre a Larra cuando celebra *La Raquel,* de García de la Huerta, tragedia en nada parecida a los cánones en cuya virtud la aplaude.

Aunque las últimas poéticas contemporáneas son, por lo general, teóricas, descriptivas y no normativas (el «realismo socialista» ha sido, quizá, el último de los recetarios [Cfr. Garrido Gallardo, 1992: 70-71]), la clasificación genérica supone siempre la pertenencia a un *continuum* históricamente ordenado [Schaeffer, 1983: 172; 1989: 47].

El género, insisto, constituye un gozne entre diacronía y sincronía, lo individual y lo social; ha nacido en un momento dado, pero casi siempre como fórmula límite de otro género preexistente. No es aventurado suponer que *El Quijote* fue sentido en su tiempo como una novedosa novela paródica de caballerías. En ese momento inicial no tenemos *novela moderna* o *novela existencial,* pero en cuanto otros autores han seguido por ese camino conscientemente y los lectores pueden reconocer un conjunto que nada tiene que ver con las novelas de caballería, pero sí con *El Quijote,* estamos ante un género, cauce para el autor y síntoma para el lector [cfr. Lázaro Carreter, 1976: 113-120]. Es entonces cuando los teóricos se podrán afanar en definir los rasgos «propios» del género o intentarán explicar ese producto histórico en función de las teorizaciones generales que engloban los géneros históricos conocidos con anterioridad.

Quede claro, sin embargo, que no he querido decir que *El Quijote* —ni ninguna otra obra— *funde* un género en sentido radical. El paso de una tradición estilística a otra se debe producir como fenómeno de alteración dialectal con inicios simultáneos, titubeos, líneas de fluctuación, etc., hasta llegar a la forma triunfante. Nótese que si no es posible hablar de *ley fonética* en sentido estricto, mucho menos será posible hablar de *ley literaria.* Lo que entra en juego en ella afecta tan de lleno al nivel semántico del lenguaje que se ha de suponer que su evolución histórica atañe a un número mucho mayor de unidades y, por consiguiente, goza de muy poca previsibilidad [cfr. Noth, 1975, y Ryan, 1979].

El teórico ha tendido a veces a otorgar carácter absoluto a sus teorizaciones, siempre condicionadas, como es lógico, por la realidad de la producción literaria de su época o, en todo caso, por la tradición histórica hasta llegar a su momento; pero, si hay algo claro en la cuestión de los géneros, es la empírica movilidad de los mismos, sus continuas sustituciones y sus diferencias en el espacio y en el tiempo.

Hay que añadir a todo esto la cuestión terminológica. Es bien sabido, por ejemplo, que la *Divina Comedia* de Dante se llama así —«comedia»— no por ser teatro, sino porque termina bien [cfr. Pérez Priego, 1978: 152]. *Romance* es un género en las literaturas hispánicas que nada tiene que ver con la novela idealizada recubierta por el mismo término en la clasificación genérica del mundo anglosajón. Un mismo nombre, pues, puede recubrir géneros distintos y varios nombres localizados en diversos momentos o lugares pueden responder a un género idéntico.

1.4. GÉNERO Y GENIO

En cuanto al problema de confrontación del marbete genérico y la singularidad de la obra, hay que tener en cuenta la identidad —aunque sea sólo de registros lingüísticos—

que subyace en obras aparentemente muy distintas. Los formalistas rusos pusieron ya de relieve a principios de siglo la importancia, en este aspecto, de la subliteratura, y en la década de los sesenta y los setenta los abundantes estudios sobre la estructura de la comunicación narrativa han demostrado que el esquema básico del relato y las variantes combinatorias posibles son las mismas en la elocución sin intencionalidad artística, en la de productos de la cultura de masas y en la alta literatura [cfr. *Recherches sémiologiques,* 1964, y *L'Analyse structurale du récit,* 1966].

Lo que acabamos de decir no anula de ningún modo la importancia que cabe atribuir a la mayor o menor genialidad del autor. El inventor del género, insisto, siempre habrá tenido que partir, de modo más o menos visible, de lo preexistente [Lázaro Carreter, 1974: 117-118]. La genialidad no supone crear de la nada, sino forzar el código a nuevos mensajes no previstos hasta el momento, lo que, como he dicho, será sentido en el receptor como una desviación con respecto a la institución que él esperaba, aunque posteriormente pueda revelarse como la eclosión histórica de un género distinto.

1.5. Definición

El género, en suma, se nos presenta como *una institución social* [cfr. Wellek y Warren, 1949: 271] *que entraña un modelo de escritura para el autor* [Todorov, 1976: 38], *que siempre escribe en los moldes de esta institución literaria, aunque sea para crear otros nuevos; un horizonte de expectativa para el lector* [Stempel, 1979], *que posee una idea previa de lo que va a encontrar cuando abre un libro que se llama novela o poemario; y una señal para la sociedad que caracteriza como literario un texto que tal vez podría ser circulado sin prestar atención a su condición de estético.*

1.6. Importancia

La importancia de la categoría «género» se deriva, por una parte, del hecho de ser simultáneamente estructura de una obra literaria y vehículo de comparación con las demás de su época y de toda la historia. La peculiaridad estilística de un producto resaltará sin duda más puesta en relación con todos los que comparten esa estructura común que se llama género. Por otra parte, proviene también de su situarse en una zona intermedia entre la obra individual y la literatura toda como institución, lo que permite indagar las relaciones entre estructura y temática, forma (del contenido y de la expresión) e historia [Todorov, 1976: 238]: ¿Cuáles son las realidades sociales que en un momento dado invitan a unas formas y prohíben otras? ¿Cuáles son los temas que pueden ser tratados en una determinada estructura o cuáles aquellos que, de hecho, no se han intentado nunca o sus intentos han resultado fallidos?

Además, siendo la obra colaboración del hombre con el lenguaje, ¿qué posibilidades y qué límites ofrece éste a juzgar por los géneros en que se manifiesta? Parece que no debe caber duda acerca de que el estudio de los géneros literarios es una encrucijada privilegiada para otear los principales problemas de la Teoría de la literatura, atendiendo a la vez a la creación individual, al componente lingüístico y al factor social.

2. ARISTÓTELES Y LOS TRES GÉNEROS

Como he dicho en otro lugar [Garrido Gallardo, 1988: 9], la teoría de los géneros literarios del mundo occidental ha sido a lo largo de los siglos fundamentalmente una vasta paráfrasis de Aristóteles sin que, por ello, olvidemos la influencia de la horaciana *Epístola a los Pisones* y otras obras.

Aristóteles aborda el estudio de los géneros como divisiones empíricas de las obras que se dan efectivamente en su tiempo, y no como

un modelo teórico de aplicación universal [Pozuelo Yvancos, 1985: 400]. Empieza por delimitar las obras de arte literario de las demás artes. En efecto, los géneros literarios utilizan principalmente la lengua natural, es decir, son las diferentes partes de un conjunto que hasta entonces no tenía nombre propio y que corresponde aproximadamente a lo que hoy llamamos «literatura» [Escarpit, 1970].

Señala como síntoma del texto literario («poético», «creativo») el hecho de que esté en verso. No cabe duda de que las reglas métricas son en cierto sentido modelo de toda convención y de que lo que caracteriza toda obra de creación, externamente hablando, es el artificio mediante el cual se hace caer en la cuenta al receptor (lector, espectador) de que se encuentra en una situación comunicativa especial. Pero el verso no es condición suficiente para la poesía, porque puede haber quien exponga en verso algún tema «de medicina o de física», y no por eso es poeta [cfr. *Poética*, 1447b]. Tampoco es hoy condición necesaria, pues, de hecho, la mayoría de los creadores literarios no componen en verso (ahí está el ancho campo de la novela), lo cual no quiere decir que no se sometan a algún tipo de convención.

Si la literatura se diferencia de las otras artes por su «medio de imitación» que es la palabra, las obras que la integran se diferencian entre sí por los «objetos que imitan», que dan lugar a producciones de tono alto, medio o bajo, y por los «modos de imitar».

Platón [*República:* 392d] había apreciado ya la diferencia de dos «modos»: la narración simple, la de primera persona («en que se habla como uno mismo y sin cambiar»), y la narración imitativa, que «convierte al autor en otro», y había señalado el hecho frecuente de las mezclas de una y otra modalidad de discurso.

Con esta clasificación platónica, Aristóteles entrecruza la diferenciación que introduce el hecho teatral y, así, señala que es posible imitar unas veces narrando y otras presentando a los imitados como operantes o actuantes; o sea, distingue por el «modo de imitar» dos apartados: el épico y el dramático, y en cada uno de ellos establece subdivisiones de contenido que diferencian la «alta literatura» (la de Sófocles sería similar a la de Homero, pues ambas imitan personas esforzadas, aunque el primero sea dramaturgo y el segundo poeta épico) de la literatura «baja».

Se ve enseguida, como he dicho ya, que Aristóteles se atiene en su *Poética* a las obras que conoce sin querer obtener de aquí un esquema general de las posibilidades de creación. La épica y la dramática son las dos fórmulas fundamentales del arte «hecho con palabras» en su momento y a ellas se limita, lo que se ve paladinamente por la ejemplificación histórica con que ilustra las diversas formulaciones de estos géneros y por el establecimiento de sus orígenes. Sin embargo, considera, por ejemplo, la tragedia como el género «maduro» de su tiempo, pues «habiendo nacido al principio como improvisación —tanto ella como la comedia (...)— fue tomando cuerpo, al desarrollar sus cultivadores todo lo que de ella iba apareciendo y, después de sufrir muchos cambios, la tragedia se detuvo una vez que alcanzó su *propia naturaleza*» [1449a].

El hecho de aceptar que un género llegue a desarrollar «su propia naturaleza» implica una concepción orgánica según la cual hay un momento en que una determinada estructura produce el máximo rendimiento. Después, no es posible sino que los autores sepan la fórmula o —hay que pensarlo— que dicha fórmula desaparezca. Hay, pues, en la poética también una cierta teorización general de la que cabe partir, aprovechando (quizá en exceso) la ambigüedad inscrita en la propia obra aristotélica [Cabo, 1992: 179].

Así, inspirándonos en Genette [1979], podemos decir que la poética toma en consideración dos géneros fundamentales y tres registros o estilos posibles en cada uno: el alto, el medio y el bajo, que dan lugar a seis subgéneros de los que no siempre se pueden aducir muestras copiosas concretadas en géneros históricos, pero que resultan evidentes por deducción según el siguiente esquema:

Géneros fundamentales («modos de imitar»)

	Poesía (Creación) épica	Poesía (Creación) dramática	
Estilo o registro («objetos imitados»)	bajo	bajo	Subgéneros
	medio	medio	
	alto (Epopeya)	alto (Tragedia)	

Aristóteles no admite la posible mezcla de los estilos en virtud de la concepción de la antigüedad clásica sobre la unidad y rotundidad del mundo [Auerbach, 1942: 9-54]. El dios mitológico, el héroe, el rey, están en una esfera propia que no es pensable mezclar con la esfera de lo bajo, que —en todo caso— hará un papel risible cuando sea objeto de tratamiento.

Tras la introducción, la *Poética* aristotélica se consagra casi exclusivamente a dos géneros: la tragedia (que ocupa la mayor extensión) y la epopeya. Si no se debe a que el original se nos haya transmitido incompleto, podríamos pensar que esta selección es coherente con la visión del mundo a que nos venimos refiriendo. Sólo los géneros literarios pertenecientes al registro alto merecen una crítica detenida. Se trataría de la cuestión del canon [Fowler, 1979: 106] que tiene vigencia hasta nuestros días. Existe una literatura aceptada en la institución académica que es objeto de estudio y goza de prestigio social y existen también obras, amparadas en las bibliotecas bajo el epígrafe «literatura», que son consideradas «paraliteratura», «subliteratura» o productos de «cultura de masas». Ciertamente, la homología entre la situación en época de Aristóteles y la actualidad no es absoluta. Sin embargo, en nuestra historia literaria inventariamos tanto el *auto sacramental* como la *comedia de capa y espada* en un recorrido tan amplio como el que va de la *tragedia* a la *comedia* aristotélica. Ahora el mismo marbete engloba desde las grandes novelas contemporáneas a la *novela rosa,* la serie *negra,* etc. Sabemos, además, que las fronteras no son ni mucho menos tajantes. Nadie negará que muchas obras de Patricia Highsmith son más importantes que tantas otras galardonadas con el literario premio Planeta.

La clasificación de los géneros fundamentales aristotélicos es sin duda discursiva: a un mismo contenido («imitación de hombre esforzado y con argumento») responden diferentes géneros como la tragedia (en la que se da actuación de los personajes y variación de metro) y la epopeya (relato en metro uniforme), caracteres respectivamente de la creación («poesía») dramática y la creación épica.

Aristóteles tiene también en cuenta al receptor en el proceso de comunicación de los mensajes que está clasificando. Así, de la tragedia, indica, además de que es «imitación de una acción esforzada y completa» y que «es actuación y no relato», que «mediante compasión y temor lleva a la purgación de determinadas afecciones» [1449b].

Detengámonos ahora sobre la sugerencia que se halla implícita en lo que llegó a ser la famosa *unidad de tiempo* de la tragedia («se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco»). También el punto de referencia es puramente descriptivo de una situación tal como se da en su momento; sin embargo, cabría a partir de aquí atisbar alguna posibilidad de diferenciación entre los diálogos narrativos y los diálogos dramáticos (para el teatro). Sin detenernos en una cuestión ya minuciosamente estudiada

[Bobes, 1992], el hecho de que diálogos escritos para la narración puedan ser transferidos sin modificación alguna a la representación no entraña necesariamente que siempre sea así, y que la actuación a la que están destinados los diálogos dramáticos sea algo externo sin repercusión en el texto mismo. Tendremos que preguntarnos hasta qué punto el diálogo incluido en el contexto de un relato responde a un principio constructivo distinto (por las referencias intratextuales, por ejemplo) al de la obra dramática que ha de incluir *todo* el contenido semántico en el texto dialogado mismo (con todos los apartes, voces en off, etc., que se quiera).

Según esto, no sólo se ha de intentar oponer relato y diálogo —lo que es evidente—, sino también habría que investigar si hay diferencias entre diálogo para el relato y diálogo para la representación.

Siguiendo, encontramos que las partes de la tragedia examinadas en la *Poética* aristotélica son seis: «la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya» [1450a]. De estos elementos, la fábula es el considerado como fundamental, ya que la tragedia «es, en efecto, imitación de una acción, y, a causa de ésta, sobre todo, de los que actúan (...); el espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la *poética,* pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores. Además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas» [1450b].

Estamos aquí ante un teatro que cuenta sin duda con la existencia de un texto previo y fijo. En cuanto estrictamente «literario», se trata de un texto más, pero, así, se deja de lado la importancia decisiva del «texto teatral» que se realiza a lo largo de cada representación convirtiéndola en algo único y distinto [García Barrientos, 1981: 9-50].

La indagación semiótica del teatro [Bobes, 1987; García Barrientos, 1991; Spang, 1991] no está de acuerdo sin más con Aristóteles en que la puesta en escena teatral se refiera fundamentalmente a una cuestión externa («el arte del que fabrica los trastos»), porque en la historia del teatro las diversas posibilidades de representación han tenido que influir —ya lo hemos dicho— en la elaboración del texto dramático, que es sólo una pieza de la información que va a recibir el espectador.

Mas sí se ha de estar de acuerdo en que los problemas del «teatro» son «los menos propios de la poética»: en efecto, si hacemos poética igual a teoría de los géneros literarios y la literatura es el conjunto de textos «hechos con palabras», aquélla sólo debe ocuparse del texto dramático que se actúa o, en el límite, del texto dramático resultante de grabar la elocución consiguiente a la iniciativa libre de los actores: en todo caso, de un texto lingüístico, bien previsto para su «actuación», bien resultado de ella.

No nos interesa aquí entrar en el pormenor de la exposición de cada género, ni tocar temas, como las partes de la oración, tan alejados hoy de los estudios de poética. Las recomendaciones concretas que se ofrecen para la composición de la fábula entrañan una fuerza teórica distinta.

La historia ha demostrado hasta qué punto resulta falso considerar una obra o un conjunto de obras cualesquiera como modelos intangibles. Tales recomendaciones, sin embargo, ilustran inequívocamente un hecho ya mencionado, la conciencia de que el género se propaga y consolida mediante la recreación por parte de otros autores de un hallazgo de un autor anterior cuya fórmula consigue un éxito más o menos duradero y, en todo caso, con la suficiente extensión y pervivencia como para ser registrada como «género» por la historia de la literatura.

Otra observación digna de ser tenida en cuenta es el hecho de que Aristóteles pueda enumerar cuatro clases de tragedias según el elemento —de entre los que él distingue— que predomine. Los géneros son, pues, multiplicables *ad infinitum:* en el cuadro de más arriba se encuentran dos géneros fundamenta-

les o tipos, multiplicados por tres subgéneros o registros, multiplicables (en cada caso) por *n* géneros históricos según caracterizaciones comunes a varias obras que pueden formar subgrupos de subgéneros observables en un *corpus* dado.

Hay que decir, en fin, que la digresión aristotélica sobre la elocución, aparte de ser síntoma de una cierta indiferenciación de los saberes, al incluir, como he advertido antes, problemas hoy meramente gramaticales en la poética, es también indicio de una aguda observación que vincula la caracterización de un género como literario a su participación en una presunta «lengua literaria» o modo de codificar que se aparta de la lengua estándar [1458a]. Aguda es también la diferencia que se establece entre poesía (obra de creación) e historia, «ya que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según verosimilitud o necesidad» (1451a]. Ambos principios, estilo y ficcionalidad, están en el origen de toda convención mediante la cual se acepta un género (un grupo de obras) como literario [Genette, 1991: 11-40].

Al cabo de esta lectura que obliga a reconocer la influencia decisiva de Aristóteles sobre las clasificaciones genéricas habidas en nuestra historia occidental, sorprende el hecho de que en una gran parte de la producción literaria, tal como la vemos desde el presente, la expresión monológica y subjetivizada (lírica), no tenga su correspondiente representación. En efecto, la lírica forma, junto a la épica y el drama, una clasificación que se ha tenido pacíficamente como aristotélica y que, en general, se acepta como inexcusable.

No podemos saber si es la importancia de la música en la lírica griega o la determinación de Aristóteles de fijarse en la imitación de acciones lo que excluyó a la lírica de la poética. Sin embargo, ciertamente, toda la tradición ha sentido tanto la dificultad de su exclusión originaria como la de justificar su añadido a partir de la propia doctrina del Estagirita.

Ya en el siglo XVI, la tripartición es, sin embargo, algo admitido. Antonio García Berrio [1992: 24] ha llamado reiteradamente la atención sobre la presencia explícita del término «lírica» en *L'Arte poetica* [1564] de Minturno, en quien se fija el español autor de las *Tablas poéticas* [1617], Francisco Cascales, que ha pasado, sin embargo, por ser el primer introductor de la tripartición explícita y con los nombres hoy utilizados [Guillén, 1971: 390-396; G. Genette, 1979: 33-36]. Después, esta clasificación es dominante en el siglo XVII y atraviesa el siglo XVIII hasta llegar a las *Lecciones de estética* [1817-20] de Hegel, quien vería aquí una demostración más de la universalidad de su dialéctica (tesis/antítesis/síntesis).

Goethe había admitido la tríada como «Formas naturales» *(Naturformen)* de la poesía frente a la diversidad histórica que él mismo advertía [cfr. Guillén, 1985: 163] y, como tales, se han recibido en la poética del siglo XX. No obstante, la decidida incorporación de la lírica, junto a la épica y la dramática se tiene que enfrentar también con el problema de que hay muchos textos que se pueden tener (o se tienen, de hecho) como literarios y, sin embargo, no son susceptibles de ser integrados en ninguno de los tres apartados.

3. GÉNEROS FUNDAMENTALES Y GÉNEROS HISTÓRICOS

Espigando los géneros realmente clasificados en algún momento de la historia, y sin salirnos del ámbito de nuestra cultura, nos encontramos una gran multiplicidad: prescindiendo de los términos más constantes, en la Edad Media, *canción de gesta, lai, nouvelle, fábula, fabliella, exemplo, apólogo, proverbio, castigo, milagro, misterio, auto, farsa, juegos de escarnio,* etc.; en el Renacimiento, *tragicomedia, commedia dell'arte, romanzo, idilio, oda, rondó, balada, madrigal, sátira, vodevil,* etc.; en el siglo XVIII, *himno, ditiram-*

bo, salmo, oda, soneto, elegía, epístola, canción, etc.; más los consabidos del XIX y XX, ¿cómo reducir esta variedad a un todo orgánico?

A. Jolles en 1930 realiza una importante aportación a la sistemática de los géneros con *formas simples,* obra que intenta identificar las unidades elementales, «preliterarias», del lenguaje que están detrás de todos los posibles desarrollos y variantes de las formas artísticas [Jolles, 1930: 171-172]. Su inventario incluye *leyenda, (legende), saga (sage), mito (mythe), enigma (rätsel), proverbio (spruch), anécdota (kasus), memorial (memorabile), cuento (mänchen)* y *chiste (witz).*

Como ha señalado Hempfer [1973: 81-82 y 142-143], el intento de aislar unas estructuras lingüísticas fundamentales como modelos básicos de desarrollos literarios posteriores resulta plausible; sin embargo, en cuanto se desciende en el nivel de abstracción, las dificultades aumentan considerablemente [Fowler, 1982]. Si de la dicotomía de Platón (y sus derivados) cabe decir que engloba tanto que apenas distingue nada, de las formas de Jolles hay que pensar que no responden a fórmulas fijas e invariables. Si prescindimos de unos pocos modismos, la lengua natural produce infinitos posibles enunciados a partir de un número limitado de unidades y reglas, y no se ve por qué los aislados por Jolles son algo diferente de algunos, históricamente dados ya, de esos infinitos posibles. Por lo demás, es innegable la relación existente entre alguna de estas formas y géneros literarios más desarrollados.

De todas maneras, queda ya apuntado el problema que afrontará toda la teoría de los géneros posterior: sistematizar la gran diversidad de géneros existentes [Rosmarin, 1985: 47] e integrarla en unos tipos básicos —muchas veces, lírica, épica y dramática— que respondan a principios explícitos y bien delimitados que puedan acoger toda la producción habida o por haber.

Emil Staiger [1946] protagoniza uno de los intentos más serios del siglo XX para hallar una solución en el marco de una antropología general a los problemas que plantea la consideración tradicional de que existen tres géneros fundamentales. Observa con razón que las tres denominaciones genéricas, consideradas como «formas naturales» por Goethe y toda una tradición, se encuentran actualmente en estado de confusión. Llamamos drama al texto que se pone en escena, pero podemos decir, tras ver una obra de teatro, que no es esencialmente dramática. También podemos hablar de *drama lírico.* Unimos épica y narración, pero encontramos «narraciones líricas». Se habla de poesía lírica pero hay, insisto, poesía que no es lírica.

Para salir de este atolladero, propone que épica, lírica y drama se entiendan como nombres que designan una especialidad a la que pertenece una obra literaria como totalidad en virtud de determinados caracteres predominantes: lo épico, lo lírico, lo dramático. Lo lírico, por ejemplo, no es solamente la lírica o representación monologada de un estado, sino lo que determina que tal representación monologada sea lírica frente a las que no lo son esencialmente.

La relación entre «épica» y «épico», «lírica» y «lírico», «dramático» y «drama», no es —sigue diciendo Staiger— la que hay entre, por ejemplo, «leña» y «leñoso», sino entre «hombre» y «humano». Puede haber un hombre muy humano o muy poco humano, pero no cabe un árbol más o menos leñoso. En consecuencia, no tendría sentido plantearse la descripción de todas las especialidades posibles en las que se pueden dar cada uno de estos tres caracteres, sino que habría que buscar la esencia de «lo épico», «lo lírico», «lo dramático» que «entrañan cualidades simples y, como tales cualidades, no pueden ser perturbadas por la irisación y el carácter cambiante de cada obra de creación literaria en particular» [Staiger, 1946: 241].

Desde esta postura no se puede esperar caracterización concreta de ningún género históricamente dado. Por el contrario, piensa Staiger que «una obra es más perfecta cuando se

mantiene más en el medio y no en las dos situaciones fronterizas (...) o una obra es más perfecta cuando los tres géneros tienen todos la mayor participación posible y están completamente equilibrados» [1946: 257].

El esquema de Staiger no salva el carácter arbitrario de la división en tres (y sólo tres) géneros fundamentales o tipos de la creación literaria, sino que se adhiere, por otro camino, a la criticable teoría de las *Naturformen* que han recogido casi todos los autores de los últimos siglos.

Käte Hamburger propone una división bipartita de raigambre platónica al distinguir entre contenidos que manifiestan «experiencia de no realidad» y «declaraciones concernientes a la realidad». Así, la lírica sería el «género existencial» que se basa en declaraciones del sujeto acerca del objeto, frente al «género mimético» (drama y narrativa) que «imita» o representa.

«Drama» y «narrativa» quedan aquí englobadas en el género más amplio de «ficción». La «ficcionalización» alcanzaría tanto al pretérito del narrador mimético como al presente aparente del diálogo teatral o de las obras narrativas. Esto le conduce a la apreciación de considerar el teatro como una obra de ficción mimética más en la que «la función de narración se ha vuelto igual a cero» [1957: 119].

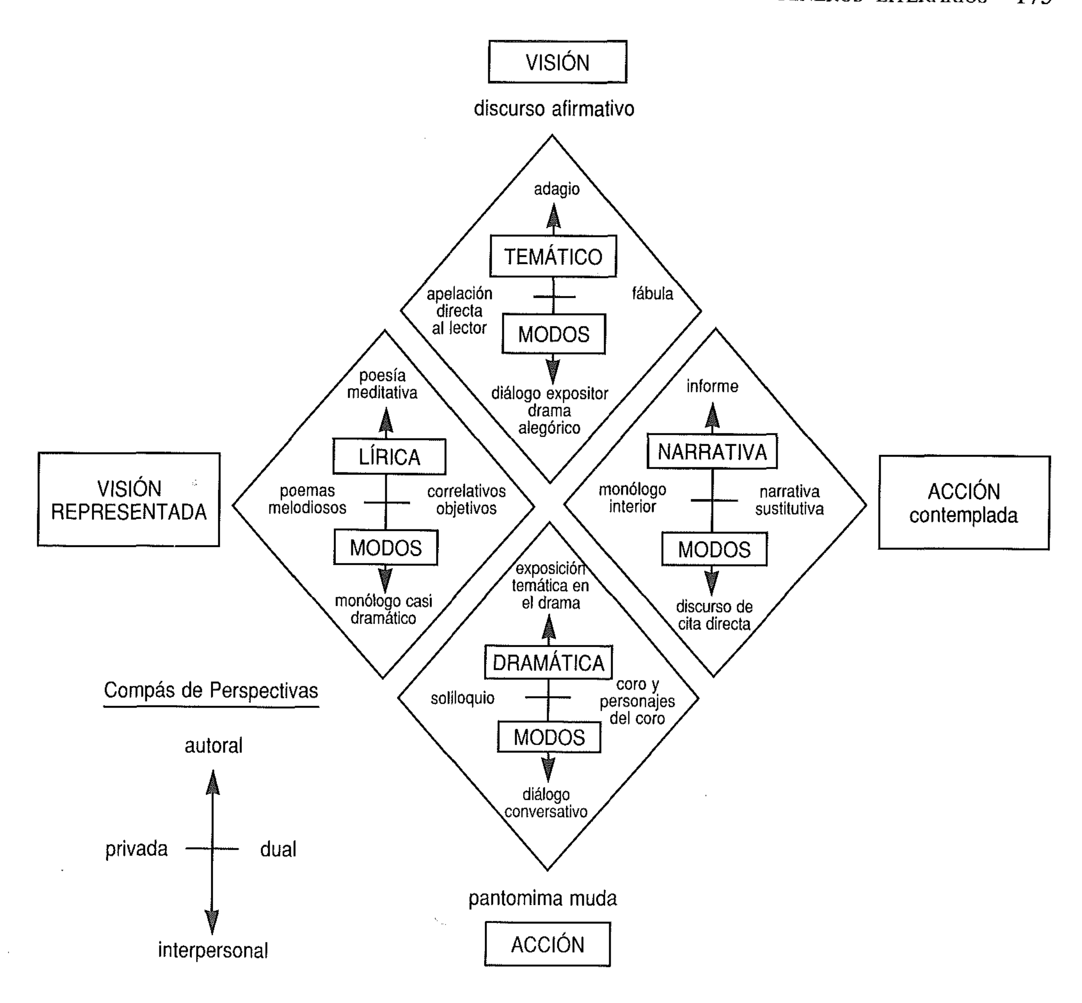
Al modo de presentar esta bipartición, cada vez más incuestionable [Hernadi, 1978: 91-92], cabría oponerle, de un lado, como ha mostrado G . Genette en *Ficción y Dicción* [1991: 18-32], el contraejemplo de las historias narradas en primera persona de lenguaje, por consiguiente, en «género existencial» a pesar de la similitud superficial entre éstas y las otras narraciones generalmente miméticas. De otra parte, García Barrientos [1985: 627-635] ha demostrado la incompatibilidad existente entre el concepto de «teatro» y el concepto de relato, incluso con su narrador en grado cero.

N. Frye admite cuatro géneros en la última parte de su *Anatomía de la crítica*. A los géneros «clásicos» añade la ficción o género de la «página impresa», realidad que no pudieron prever los griegos. Propone, en consecuencia, cuatro géneros: *epos* (no «epopeya», para no confundirlo con un género histórico concreto), que «acoge en sí a toda la literatura, en verso o en prosa, que intenta de algún modo conservar la convención de la recitación y de un público oyente» [1957: 326]; *drama* en que «los personajes hipotéticos o internos de la historia se enfrentan directamente con el público [1957: 327]; *lírica*, en que queda oculto el público con respecto al autor, y *ficción*, donde tanto el autor como los personajes se ocultan, como tales, al lector.

P. Hernadi [1972: 130] propone una clasificación «policéntrica» que pretende integrar los diversos factores que han servido como criterios taxonómicos en otras clasificaciones, mediante el esquema de la página siguiente.

Este esquema opone, como extremos de posibles discursos, *diégesis* («narración») y *mímesis* («imitación» de acciones, o sea, «acción»). Es claro que cada una de las dos posibilidades discursivas configuran géneros no literarios: «discursos afirmativos» y «pantomima muda», respectivamente. El primero no es literario en cuanto no es «obra de creación»; el segundo, en cuanto que «no tiene letras» (recuérdese una vez más que literario viene de *litterae*). Observa, además, Hernadi, que hay producciones que difícilmente corresponden a uno de los dos registros y, en busca de una solución, sigue distinguiendo entre narración representada y acción contemplada. De ahí, cuatro tipos de posibles géneros fundamentales (temático, dramático, narrativo y lírico) y dieciséis subgéneros (cuatro por cada género) que revelan diversos grados de interrelación.

El esquema, en suma, ofrece de nuevo una simetría (cuatro por cuatro) sin suficiente explicación y adolece de falta de exhaustividad y distintividad (no están todos, ni sólo los géneros literarios). Al final del siglo XX, la cla-



sificación de los géneros sigue planteando los problemas de siempre.

Dos dificultades fundamentales perturban constantemente a los seguidores de la tripartición de los géneros en lírica, épica y dramática. De un lado, el carácter de insuficiencia numérica que advierten para encerrar en ella todos los géneros literarios históricamente dados; de otro, su condición principalmente temática que, como también hemos visto, hace que «lo lírico» se encuentre incluso predominando en obras épicas o dramáticas, «lo épico» en obras dramáticas o líricas y «lo dramático» en obras líricas o épicas.

La propuesta de un cuarto género hace frente al primer problema con un cajón de sastre que acoge lo que no es lírica, ni épica ni dramática. Tal estrategia estaría justificada si lírica, épica o dramática fueran divisiones tan objetivamente fundamentadas que debieran ser conservadas mientras se logra clasificar el resto. Pero no parece así. Genette [1979: 51] ofrece el siguiente cuadro que explicita lo opinable que resulta sustentar la tripartición, por ejemplo, por la relación entre tiempo y género, con tan sólo sistematizar las diferentes opiniones ofrecidas en el manual de Wellek y Warren [1949: 271-285].

Autores	*GÉNEROS*		
	Lírica	*Épica*	*Dramática*
Humboldt		pasado	presente
Schelling	presente	pasado	
Jean Paul	presente	pasado	futuro
Hegel	presente	pasado	
Dallas	futuro	pasado	presente
Vischer	presente	pasado	futuro
Erskine	presente	futuro	pasado
Jakobson	presente	pasado	
Staiger	pasado	presente	futuro

No hay acuerdo tampoco sobre cuál habría de ser el cuarto género (¿y por qué no un quinto o un sexto?). El *ensayo* es de una extensión tal que engloba tanto productos literarios como otros que no lo son; la oratoria emplea procedimientos considerados literarios, pero con una finalidad diversa (también la publicidad comercial emplea el mismo repertorio de figuras que la literatura). El género didáctico o apelativo [Ruttkowski, 1968: 47-104] tampoco se justifica como suficientemente distintivo, pues si la apelación al receptor es propia del texto literario, lo es también —y más— del discurso político, por ejemplo.

En cuanto a la condición fundamentalmente temática de la clasificación y sus dificultades, hay que decir que el recurso a las «actitudes» humanas de lo lírico, lo épico y lo dramático que, según hemos visto, propuso Staiger para afrontarlas, carece de carácter específicamente literario y se puede manifestar en la música, en la danza, en textos no literarios y de muchas otras maneras.

3.1. SENTIDOS DEL TÉRMINO GÉNERO

El término «género» puede referirse en cuatro sentidos diferentes que conviene deslindar:

a) Evidentes afinidades que cabe conocer entre obras literarias de un mismo período y, a veces, incluso de varios períodos de la historia, han conducido a la práctica de su clasificación formando grupos que cumplen la triple función semiótica [Raible, 1980] en relación con el autor (modelo), el receptor (horizonte de expectativa) y la sociedad (señal) que hemos dicho antes. Estas agrupaciones constituyen los llamados «géneros históricos» (epopeya, novela, tragedia, auto, etc.).

b) Abstrayendo las propiedades más universales de estos géneros históricos o fundamentándose en principios generales (capacidades psicológicas o comunicativas del ser humano, registros del lenguaje, etc.), los tratadistas han intentado aislar unos pocos principios que habrían de servir para la clasificación de las obras literarias habidas (concretadas en *géneros históricos*) o por haber: lírica, épica, dramática, etc. Se trata de los *géneros fundamentales* o *tipos*.

c) La extrema generalidad de los tipos ha propiciado nuevas clasificaciones intermedias que, procediendo de ellos como subdivisiones, se acercan más a los géneros históricos. Llamaremos a estas clasificaciones *subgéneros* (por ejemplo, drama de personaje, espacio o acción).

d) También podemos señalar *subgéneros históricos,* subdivisiones de géneros históricos realizadas para reducir el campo de observación o estudio (novela psicológica, novela realista, etc.).

4. INVENTARIO

Como señala G. Genette [1979: 84-85] a partir de la definición que hace Philippe Lejeune [1973: 138] de la *autobiografía,* los géneros históricos (y los demás en la medida en que se hayan formulado por generalizaciones sobre éstos) se pueden definir como *divisiones clasificatorias de las obras literarias, obtenidas mediante la determinación de conjuntos diferenciados por la combinación de rasgos temáticos, discursivos y formales.*

A base de la combinación de rasgos se pueden establecer modelos que engloban obras realmente existentes e incluso imaginar géneros por explorar. De todas maneras, operando únicamente con este criterio nos topamos con un inventario abierto.

La necesidad de imprimir un cierto orden ha llevado, a pesar de los pesares, a clasificar los géneros del inventario dentro de las tres «formas naturales», lo que hace necesario advertir que muchas veces se trata sólo de predominios de uno u otro aspecto y que el género alojado en un apartado bien pudiera ser clasificado en otro. Será preciso, pues, enumerar algunos caracteres principales de la creación lírica, épica y dramática antes de describir algunos de los géneros que tienen más vigencia o han tenido más peso en nuestra tradición cultural. Naturalmente, como no es posible ser exhaustivo, habrá que acudir a exposiciones generales como las de Huerta Calvo [García Berrio y Huerta Calvo, 1992: 143-232] y a los correspondientes diccionarios [Abrams, 1988; Ducrot-Todorov, 1972; Marchese-Forradellas, 1986; Morier, 1961; Preminger-Warnke-Hardison, 1965; Wilpert, 1989] cuando nos encontremos alguna denominación que no considero aquí.

4.1. GÉNEROS LÍRICOS

Siguiendo a Spang [1993: 58-62] podemos consignar algunos caracteres que se consideran, por lo general, típicos de la lírica. Son, entre otros, éstos:

a) Según W. Kayser [1961: 336], la disposición que caracteriza al autor lírico es la «interiorización», o sea, se trata de un discurso fuertemente subjetivizado. Tal carácter de tensión emocional conduce también generalmente a la brevedad como rasgo frecuente.

b) A diferencia de la creación dramática y épica, la lírica no presenta una historia. Los elementos anecdóticos que puedan aparecer son objetos que provocan emoción y no nudos de una trama.

c) Frente a la explanación expositiva propia de otros textos, los líricos se especializan en la profundización en un solo aspecto.

d) La estructura lingüística de la lírica suele potenciar el carácter autotélico del texto, que llama la atención sobre sí mismo mediante las recurrencias [Jakobson, 1958: 135], paralelismos [Levin, 1962: 49-64] y todo tipo de juegos semánticos que potencian la connotación.

e) Aunque la versificación no es condición imprescindible, se ha convertido actualmente en síntoma inequívoco de lirismo. Salvo el *poema en prosa* (cuyo nombre señala ya la excepcionalidad), lírica y versificación son términos que se recubren en la clasificación genérica de nuestros días.

f) Vinculados con el verso, encontramos dos propiedades más: ritmo y musicalidad, o sea, repetición periódica de determinados grupos de tónicas y átonas (lo que no deja de ser una manifestación más de recurrencias y paralelismos), y elección melodiosa de los sonidos que se combinan.

Veamos a continuación los géneros más comúnmente referidos en este apartado, cuya exposición va acompañada en este caso de ejemplos, ya que las distinciones en la lírica

no suelen ser, según creo, de común dominio, si exceptuamos la archiconocida fórmula del soneto.

4.1.1. *Canción*

Dentro de la denominación *canción* hay que distinguir entre la *canción popular* y la *canción petrarquista.*

Podemos hacer remontar la primera en España hasta el siglo X con la lírica popular representada en las *jarchas.* Muy difundida en el siglo XV, la lírica castellana es deudora también de la influencia provenzal *(virelay, cosaute)* presente como eco en las cantigas *gallego-portuguesas.*

Los temas de estas composiciones son principalmente amorosos y religiosos. También se conoce una abundante versión satírica, especialmente en las *cantigas de escarnho e mal dizer.* Esta tradición sigue hasta nuestros días en composiciones de Federico García Lorca y Rafael Alberti.

Estructuralmente, además del monólogo lírico, presenta frecuentemente elementos «dramáticos», principalmente el diálogo. Su métrica es variada, aunque predomina el verso de arte menor. Son frecuentes las canciones con esquemas ternarios como el *villancico* (cabeza, estrofa y vuelta), aunque existen diversas estructuraciones [Domínguez Caparrós, 1985: s.v.]. La sintaxis es generalmente muy sencilla.

Es enorme la influencia de la *canción petrarquista* en nuestra literatura. Los temas son idénticos, aunque cifrados en un tono intimista, individualista y subjetivo, en general, culto. A veces, incluso, se presenta como una poesía elitista y hermética. Sin duda influye decisivamente en este cambio el paso de la dimensión social de la poesía cantada a la individual, que es fruto de un escritor con conciencia de tal.

Estructuralmente responde a un código métrico establecido: de cinco a diez estrofas (estancias) formadas por un número variable de versos endecasílabos y heptasílabos con rima a gusto del poeta, quedando generalmente suelto el primer verso. Una vez establecido el esquema estrófico, se va repitiendo sistemáticamente.

Ejemplo:

Con un manso ruido
de agua corriente y clara,
cerca el Danubio una isla, que pudiera
ser lugar escogido
para que descansara
quien como yo estó agora, no estuviera;
do siempre primavera
parece en la verdura
sembrada de las flores;
hacen los ruiseñores
renovar el placer o la tristura
con sus blandas querellas,
que nunca día ni noche cesan dellas.

Aquí estuve yo puesto,
o, por mejor decillo,
preso y forzado y solo en tierra ajena;
bien pueden hacer esto
en quien puede sufrillo
y en quien él a sí mismo se condena.
Tengo sólo una pena,
si muero desterrado
y en tanta desventura,
que piensen por ventura
que juntos tantos males me han llevado;
y sé yo bien que muero
por sólo aquello que morir espero.

El cuerpo está en poder
y en manos de quien puede
hacer a su placer lo que quisiere;
mas no podrá hacer
que mal librado quede,
mientras de mí otra prenda no tuviere.

Cuando ya el mal viniere,
y la postrera suerte, aquí me ha de hallar,
en el mismo lugar,
que otra cosa más dura que la muerte
me halla y ha hallado;
y esto sabe muy bien quien lo ha probado.

No es necesario agora
hablar más sin provecho,
que es mi necesidad muy apretada;
pues ha sido en una hora
todo aquello deshecho

(...)

(Garcilaso de la Vega, *Canción,* III)

4.1.2. *Égloga*

El término proviene de *eklogé* de la época helenística, en la que el mismo género alternaba con la denominación de eidyllion que da, por ejemplo, en alemán, *Idylle,* a diferencia del español égloga.

Su tema es la vida del campo presentada como situación edénica en la línea del tópico del *beatus ille* horaciano. Con frecuencia, esta pasión por la *fuga mundi* conduce a un tono nostálgico y melancólico. Su registro es medio o bajo, pero siempre muy lejano del estilo grave de la canción culta.

Las antiguas églogas estaban versificadas en hexámetros; sin embargo, desde el Renacimiento se diversifican metros y estrofas. Su extensión es mayor que la habitual en la canción: por ejemplo, las églogas de Garcilaso oscilan entre los cuatrocientos y los mil ochocientos versos.

Con frecuencia presenta introducción y cierre narrativos, así como diálogos intercalados (diálogo amebeo).

Ejemplo:

ALBANIO

En medio del invierno está templada
el agua dulce desta clara fuente
y en el verano más que nieve helada.
¡Oh claras ondas, cómo veo presente,
en viéndoos, la memoria de aquel día
de que el alma temblar y arder se siente!
En vuestra claridad vi mi alegría
escurecerse toda y enturbiarse;
cuando os cobré perdí mi compañía.
¿A quién pudiera igual tormento darse,
que con lo que descansa otro afligido
venga mi corazón a atormentarse?
El dulce murmurar deste ruido,
el mover de los árboles al viento,
el suave olor del prado florecido,
podrán tornar, de enfermo y descontento,
cualquier pastor del mundo, alegre y sano;
yo solo en tanto bien morir me siento.
¡Oh hermosura sobre el ser humano!
¡Oh claros ojos! ¡Oh cabellos de oro!
¡Oh cuello de marfil! ¡Oh blanca mano!
¿Cómo puede hora ser que en triste lloro
se convirtiese tan alegre vida,
y en tal pobreza todo mi tesoro?
Quiero mudar lugar, y a la partida
quizá me dejará parte del daño
que tiene el alma casi consumida.
¡Cuán vano imaginar, cuán claro engaño
es darme yo a entender que con partirme,
de mí se ha de partir un mal tamaño!
¡Ay miembros fatigados, y cuán firme
es el dolor que os cansa y enflaquece!
¡Oh si pudiese un rato aquí dormirme!
Al que velando el bien nunca se ofrece,
quizá que el sueño le dará durmiendo
algún placer, que presto desfallece;
en tus manos ¡oh sueño! me encomiendo.

SALICIO

¡Cuán bienaventurado
aquél puede llamarse
que con la dulce soledad se abraza,
y vive descuidado,
y lejos de empacharse
en lo que el alma impide y embaraza!
No ve la llena plaza,
ni la soberbia puerta
de los grandes señores,
ni los aduladores
a quien la hambre del favor despierta;
no le será forzoso
rogar, fingir, temer y estar quejoso.
A la sombra holgando
de un alto pino o robre,
o de alguna robusta y verde encina,
el ganado contando
de su manada pobre,
que por la verde selva se avecina,
plata cendrada y fina,

oro luciente y puro,
baja y vil le parece,
y tanto la aborrece,
que aun no piensa que dello está seguro:
y como está en su seso,
rehúye la cerviz del grave peso.
Convida a un dulce sueño
aquel manso ruido
del agua que la clara fuente envía,
y las aves sin dueño
con canto no aprendido
hinchen el aire de dulce armonía;
háceles compañía,
a la sombra volando,
y entre varios olores
gustando tiernas flores,
la solícita abeja susurrando;
los árboles y el viento
al sueño ayudan con su movimiento.

(...)

(Garcilaso de la Vega, *Égloga,* II)

4.1.3. *Elegía*

Elegeion era el metro clásico que constaba de un dístico compuesto de hexámetro y pentámetro.

De temática variada, según Spang [1993: 79] «es una mezcla de ingredientes tristes, melancólicos, plañideros [Camacho Guizado, 1969], sentimentales, nostálgicos, desconsolados, lánguidos, fúnebres, apacibles...»

La elegía conoce diversos nombres, como el planto medieval o la *endecha,* forma métrica de arte menor, bien de ocho sílabas, bien de forma heptasilábica a partir de la Edad de Oro.

Ejemplo:

(...)

Por las gradas sube Ignacio
con toda su muerte a cuestas.
Buscaba el amanecer,
y el amanecer no era.
Busca su perfil seguro,
y el sueño lo desorienta.
Buscaba su hermoso cuerpo
y encontró su sangre abierta.
¡No me digáis que la vea!
No quiero sentir el chorro
cada vez con menos fuerza;
ese chorro que ilumina
los tendidos y se vuelca
sobre la pana y el cuero
de muchedumbre sedienta.
¡Quién me grita que me asome!
¡No me digáis que la vea!

No se cerraron sus ojos
cuando vio los cuernos cerca,
pero las madres terribles
levantaron la cabeza.
Y a través de las ganaderías,
hubo un aire de voces secretas
que gritaban a toros celestes,
mayorales de pálida niebla.

No hubo príncipe en Sevilla
que compararsele pueda,
ni espada como su espada
ni corazón tan de veras.
Como un río de leones
su maravillosa fuerza,
y como un torso de mármol
su dibujada prudencia.
Aire de Roma andaluza
le doraba la cabeza
donde su risa era un nardo
de sal y de inteligencia.
¡Qué gran torero en la plaza!
¡Qué buen serrano en la sierra!
¡Qué blando con las espigas!
¡Qué duro con las espuelas!
¡Qué tierno con el rocío!
¡Qué deslumbrante en la feria!
¡Qué tremendo con las últimas
banderillas de tiniebla!

Pero ya duerme sin fin.
Ya los musgos y la hierba
abren con dedos seguros
la flor de su calavera.
Y su sangre ya viene cantando:
cantando por marismas y praderas,

resbalando por cuernos ateridos,
vacilando sin alma por la niebla,
tropezando con miles de pezuñas
como una larga, oscura, triste lengua,
para formar un charco de agonía
junto al Guadalquivir de las estrellas.
¡Oh blanco muro de España!
¡Oh negro toro de pena!
¡Oh sangre dura de Ignacio!
¡Oh ruiseñor de sus venas!
No.
¡Que no quiero verla!
Que no hay cáliz que la contenga,
que no hay golondrinas que se la beban,
no hay escarcha de luz que la enfríe,
no hay canto ni diluvio de azucenas,
no hay cristal que la cubra de plata.
No.
¡¡Yo no quiero verla!!

(Federico García Lorca, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*)

4.1.4. *Epigrama*

De *Epigramma*, inscripción en un monumento pedestal de estatua o tumba.

Inicialmente tiene como tema la alabanza, aunque progresivamente (sobre todo, en el siglo XVIII) va incorporando cualquier circunstancia que conduzca a una salida ingeniosa o sorprendente. Esto ha llevado muchas veces al amaneramiento y el preciosismo, por una parte y, por otra, a ejemplos insolentes y obscenos.

En sus orígenes estaba formado por un dístico elegíaco. Después, adopta múltiples formas entre las que destaca la redondilla.

La *greguería* de Ramón Gómez de la Serna puede ser adscrita a veces a este género.

Ejemplo:

Un médico en una calle
El santo suelo besó,
Es decir que se cayó
De su mula, alta de talle.
Empezábale á zumbar
La gente que anda allí;
Y él dijo: «Así como así,
Yo me iba luego á apear.»

(José Iglesia de la Casa, *Epigrama*)

4.1.5. *Himno*

De *hymnos*, canto de alabanza a los dioses o a los héroes, se interpretaba por un coro acompañado de cítara. Famosos en Grecia fueron los himnos de Calímaco o Píndaro; más escasos en época romana, resulta memorable el *Carmen saeculare* de Horacio. A partir de la Edad Media y hasta nuestros días ha perdurado el himno litúrgico. Su temática pertenece siempre al ámbito de lo religioso en un sentido amplio: ideales sobrenaturales, lugares, países o comunidades son cantados en un tono de exaltación.

Como todo discurso solemne, sublime y conmovido, presenta la posibilidad del contrapunto irónico que llega hasta a esconder la sátira bajo el aspecto externo de himno. El sujeto es un yo portavoz de una colectividad o explícitamente un nosotros que se dirige a una segunda persona lírica. Admite presentación del yo lírico dentro del mismo poema, así como mención de interlocutores y de circunstancias personales.

Su sintaxis y métrica pueden ser de varios tipos, aunque siempre adecuadas a la solemnidad que lo configura específicamente dentro de los géneros líricos.

Ejemplo:

Para y óyeme !oh Sol! Yo te saludo
y extático mortal me atrevo a hablarte;
ardiente como tú mi fantasía,
arrebatada en ansia de admirarte,
intrépidas a ti sus alas guía.
¡Ojalá que mi acento poderoso
sublime resonando,
del trueno pavoroso

la temerosa voz sobrepujando,
¡oh Sol! a ti llegara,
y en medio de tu curso te parara!
¡Ah! si la llama que mi mente alumbra
diera también su ardor a mis sentidos,
al rayo vencedor que los deslumbra,
los anhelantes ojos alzaría,
y en tu semblante fúlgido atrevidos
mirando sin cesar los fijaría.
¡Cuánto siempre te amé, sol refulgente!
¡Con qué sencillo anhelo,
siendo niño inocente,
seguirte ansiaba en el tendido cielo,
y extático te vía
y en contemplar tu luz me embebecía!
De los dorados límites de Oriente,
que ciñe el rico en perlas Oceano,
al término sombroso de Occidente
las orlas de tu ardiente vestidura
tiendes en pompa, augusto soberano,
y el mundo bañas de tu lumbre pura.
Vívido lanzas de tu frente el día,
y, alma y vida del mundo,
tu disco en paz majestuoso envía
plácido ardor fecundo,
y te elevas triunfante,
corona de los orbes centellante.
Tranquilo subes del Cenit dorado
al regio trono en la mitad del cielo,
de vivas llamas y esplendor ornado,
y reprimes tu vuelo.
Y desde allí la fúlgida carrera
rápido precipitas,
y tu rica, encendida cabellera
en el seno del mar, trémulo agitas,
y tu esplendor se oculta,
y el ya pasado día
(...)
¿Y habrás de ser eterno, inextinguible,
sin que nunca jamás tu inmensa hoguera
pierda su resplandor, siempre incansable,
audaz siguiendo tu inmortal carrera,
hundirse las edades contemplando,
y solo, eterno, perennal, sublime,
monarca poderoso dominando?

(José de Espronceda, *Al sol, himno*)

4.1.6. *Oda*

De *hodé* (canto), etimología que muestra a las claras la relación originaria de este género con la música, proviene de la lírica coral griega que, como sabemos, no fue objeto de la atención de Aristóteles en la *Poética.*

Dedicada a personajes (soberanos, nobles, protectores), a paisajes hermosos o a especulaciones contemplativas, puede albergar entre sus temas la actividad misma del artista (*Oda a Salinas* de Fray Luis de León), el tópico de la fugacidad de la vida (*Carpe diem* horaciano) o el de la vida retirada (*Beatus ille*).

Su división estrófica es variada, siendo frecuente en la oda pindárica la tripartición en estrofa, antistrofa y epistrofa (de versificación distinta a las dos primeras).

Aunque el lenguaje, que expresa sentimientos de fiesta, es elevado y solemne, conjuga el registro del himno con términos pertenecientes a la esfera de la sensibilidad personal e incluso de la ternura.

Ejemplo:

A FRANCISCO DE SALINAS

El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
la música estremada,
por vuestra sabia mano gobernada.
A cuyo son divino
el alma, que en olvido está sumida,
torna a cobrar el tino
y memoria perdida,
de su origen primera esclarecida.
Y como se conoce,
en suerte y pensamiento se mejora,
el oro desconoce
que el vulgo vil adora,
la belleza caduca, engañadora.
Traspasa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera,
y oye allí otro modo
de no perecedera
música, que es la fuente y la primera.

Y como está compuesta
de números concordes, luego envía
consonante respuesta,
y entre ambos a porfía
se mezcla una dulcísima armonía.
Aquí la alma navega
por un mar de dulzura, y finalmente
en él ansí se anega,
que ningún accidente
estraño y peregrino oye o siente.
¡Oh desmayo dichoso!
¡oh muerte que das vida! ¡oh dulce olvido!
¡durase en tu reposo,
sin ser restituido
jamás a aqueste bajo y vil sentido!
A este bien os llamo,
gloria del Apolíneo sacro coro,
amigos a quien amo
sobre todo tesoro,
que todo lo visible es triste lloro.
¡Oh, suene de contino,
Salinas, vuestro son en mis oídos,
por quien al bien divino
despiertan los sentidos,
quedando a lo demás adormecidos!

(Fray Luis de León)

4.1.7. *Soneto*

Se trata de una fórmula que ha conocido una extraordinaria fortuna a través del tiempo, albergando una variada temática servida en los más diferentes registros.

En cualquier manual se puede estudiar la relación del género con el movimiento poético italiano del *Dolce stil novo* y los ensayos del Marqués de Santillana con sus *Sonetos fechos al italico modo*, para seguir luego con la introducción madura que parte de Boscán y Garcilaso.

La temática puede ser de lo más variada, aunque su configuración está, en este género, especialmente condicionada por lo estricto de la arquitectura formal que presenta una línea discursiva casi silogística. El soneto ofrece cauce a una posible actitud intelectual y reflexiva.

Los dos cuartetos y dos tercetos de la fórmula canónica han conocido toda suerte de experimentos en cuanto a distribución de la rima y número de sílabas.

La especial artificiosidad que conoce a partir del Barroco lo han convertido en paradigma de la estructuración lingüística de la poesía.

4.2. Géneros épicos

A continuación vemos algunos de los rasgos más constantemente atribuidos a los géneros épicos [Spang, 1993: 104-106]:

a) La situación comunicativa que constituye básicamente la épica es la de alguien (narrador) que cuenta algo.

b) El narrador (autor-narrador, personaje-narrador, etc.) es un ser de ficción, siendo generalmente el «pacto ficcional» precisamente la *conditio sine qua non* para la atribución de cualquier texto narrativo a la serie literaria. En otro caso, estaríamos ante la historia, la crónica, el reportaje, etc.

c) En la narrativa que cuaja en la gran novela del siglo XIX, suponía una característica constante la existencia de un narrador omnisciente que conocía tanto las circunstancias externas como el interior de los personajes. Pero hay otras fórmulas posibles (y la novela contemporánea presenta todas las variedades imaginables al respecto) en que el narrador sabe más, igual o menos que un personaje.

d) La sugestión de la realidad [Albaladejo, 1992; Villanueva, 1992] es otra característica de la narración literaria cuya investigación presenta todavía muchos puntos para el debate.

e) La comunicación diferida caracteriza los géneros épicos frente a los géneros dramáticos e incluso frente a la huella oral de la poesía lírica. Por definición, se cuenta una historia que pasó.

f) La versificación, elemento formal en la epopeya clásica, como hemos dicho al comentar la *Poética* aristotélica, desaparece en otros géneros narrativos hasta llegar a la situación actual en que la novela es el género de la prosa a diferencia de los géneros líricos, cuyo principal síntoma formal es el verso.

He aquí algunos géneros épicos:

4.2.1. *Cuento*

Género narrativo breve, tiene precursores en época medieval como la *novella* italiana y los *lais* y *fabliaux* franceses. Son incontables sus concomitancias con los relatos folclóricos de las más variadas culturas [Anderson Imbert, 1979: 30-40].

El asunto del cuento es por lo general un acontecimiento insólito presentado en situación de conflicto, y que se va desenvolviendo a lo largo de una historia que concluye en una solución no necesariamente cerrada. Puede contener una enseñanza por la vía del *ejemplo,* o sea, de la elevación de la anécdota a categoría. Claro es que la larga pervivencia en las más diversas culturas convierte en problemáticas afirmaciones como las que acabamos de hacer. Ahí está el *cuento realista* del siglo XIX como claro contraste [cfr. Baquero Goyanes, 1949]. El *Decamerón* de Boccaccio, los *Canterbury Tales* de Chaucer o las *Novelas ejemplares* de Cervantes responden, sin embargo, al modelo genérico de referencia.

La brevedad en la extensión que caracteriza al cuento determina algunos de sus rasgos formales más constantes. En él suelen ser únicos el acontecimiento, el espacio y el tiempo. Los diálogos son de corta duración y, en consecuencia, cobran una gran importancia orientadora el comienzo, el fin y el título.

Junto con la brevedad, la sencillez es también característica importante. Los personajes responden a un carácter esquemático exento de matices psicológicos. La sintaxis es simple y el vocabulario se halla, a veces, plagado de modismos.

4.2.2. *Fábula*

Este género clásico ha tenido una pervivencia constante con altibajos en cuanto a su cultivo. A veces, se le ha designado como *apólogo.* Son muy conocidas las fábulas que tienen como protagonistas a animales antropomorfizados, así como las de tipo mitológico.

Temáticamente presentan un conflicto entre dos antagonistas, «el fuerte» y «el débil», que pone de relieve la existencia de los vicios capitales. Al final es castigada la soberbia, la avaricia, la envidia, etc. Ciertamente, el fondo de la historia aparece implicado de una u otra manera según las pautas éticas que le sirvan de base. También es distinto el tono según la actitud crítica, satírica o didáctica adoptada por el autor.

Formalmente, suele tratarse de una narración breve (a veces, se agota en una secuencia formada sólo de diálogo) escrita en verso o en prosa y cuya extensión no es frecuente que sobrepase la página.

El conflicto mencionado se expresa mediante los hechos de la historia o las palabras de los diálogos o por ambos procedimientos a la vez. A veces, la moraleja explícita al principio o al final puede ser proferida por una tercera instancia enunciadora.

4.2.3. *Epopeya*

Es la forma narrativa que cuenta acciones de «gentes superiores» vinculadas a veces con los orígenes de un pueblo o de una dinastía. La *Ilíada* y la *Odisea* han sido los arquetipos griegos de un género que encuentra expresión similar en culturas muy diversas. Una variante de la *Epopeya* es el *Cantar de Gesta* medieval representado por *Beowulf,* la *Chanson de Roland* o el *Cantar de Mio Cid.*

Por su carácter representativo del genio de un pueblo, las variaciones históricas y sociales se revelan de manera muy nítida en las distintas variantes. Así, *La Cristiada* de Fray

Diego de Hojeda o *El Paraíso perdido* de John Milton. En aquellas sociedades en que se torna imposible presentar un héroe no problemático, el género desaparece por falta de sustentación y es sustituido por la novela [Lukács, 1920]. Sin embargo, con más o menos caracteres de *pastiche,* podemos señalar obras como *La Henriade* de Voltaire, *La Atlántida* de Verdaguer o el *Martín Fierro* de José Hernández.

El núcleo temático de base se resume en la acción del héroe que marcha implacable en busca de su destino. Ni que decir tiene que en la mayoría de las epopeyas el héroe no es sino representante genuino de un pueblo cuyos inicios idealizados se tematizan.

La estructura discursiva se articula a partir de un narrador omnisciente, «objetivo» en la narración de los hechos y fijo en sus presuposiciones. Aunque pueda haber momentos de ternura y humanización del héroe, la ironía está sistemáticamente excluida. Caben, eso sí, las versiones paródicas en las que la ironía no es ingrediente constitutivo del texto, sino clave externa al mismo.

Formalmente se caracteriza por el verso largo, los estereotipos y el empleo frecuente de modismos.

4.2.4. *Novela*

El género narrativo mayor en nuestro días es, sin duda, la *novela.* Su nombre castellano, procedente del término *novella* que el italiano dio al relato breve, equivale al francés, *roman;* italiano, *romanzo;* o alemán, *roman.* En cambio, *romance,* ha quedado especializado en español para la forma narrativa en verso, frente a la presentación en prosa que está ya presente desde el siglo XIII.

Como documenta Carmen Bobes [1993: 7-28], es difícil ofrecer una definición de novela comprensiva de obras tan dispares como el *Quijote* o *Rayuela.* La gran extensión del texto es, sin duda, un caracterizador relevante, pues, como afirma Tomachevski, «de las dimensiones de la obra depende el modo en que el autor se servirá del material de la *fábula,* construirá la *trama* e introducirá la verdadera *temática*» [1928: 252].

La novela, frente a la epopeya, muestra un mundo problemático y diverso al hilo de una historia que puede variar de espacios y tiempos. El héroe problemático y rico en matices diferencia temáticamente *novela* y *epopeya.*

Tratándose de un género tan conocido, no merece la pena detenerse en formulaciones generales de tipo formal que se concretan, como es bien sabido, en pasajes contados y pasajes dialogados. En cambio, resulta de sumo interés el estudio detallado de las diversas posibilidades que van desde la que puede quizás designarse más propiamente como *romance* [Gómez Redondo, 1991: 153-154], sin que la confundamos con la forma que veremos a continuación, hasta todos los experimentalismos de la novela española e hispanoamericana de los años sesenta y setenta [Sánchez-Rey, 1991].

El estudio de elementos esenciales en la novela como los personajes, las acciones, el tiempo, el espacio y la unidad conjunta de tiempo y espacio, llamada *cronotopo* por Bajtin [1936-38: 223], han sido abordados en infinidad de trabajos de la actual narratología.

4.2.5. *Romance*

El término, tal como se interpreta en el sistema español de los géneros, recubre una fórmula que se prolonga desde el siglo XV a nuestros días. Provenientes de los *Cantares de Gesta,* de los que se desgajaron, forman a partir del siglo XVI colecciones que conocemos con el nombre de *romancero.*

Progresivamente especializado como una determinación formal, se trata de un núcleo narrativo que acoge temáticamente un fondo épico o lírico variable. Incluso frecuentemente presenta caracteres dramáticos. También se puede observar, a lo largo de la historia del género, el tránsito desde las figuras históricas a personajes de ficción.

Formalmente, se configura como una serie más o menos extensa de versos octosílabos que riman los pares en asonante y los impares quedan libres. Los versos pueden sucederse en serie continua y ordenarse en cuarteta [Navarro Tomás, 1974: 538].

El vocabulario, en general sencillo, presenta escasez de adjetivos y una sintaxis que se procura hacer coincidir con la metriz métrica.

4.3. GÉNEROS DRAMÁTICOS

Siguiendo de nuevo a Spang [1991: 24-32], expongo ahora algunos caracteres comunes a los géneros dramáticos. Son éstos:

a) El texto dramático está dirigido a la representación y, aunque no excluye su simple lectura, el lector, a diferencia de lo que ocurre con los textos líricos o épicos, se sentirá llamado a verificar en su interior una representación posible de la obra que lee.

b) El código de la lengua natural es sólo uno de los varios (decorados, accesorios, vestimenta, gestos, iluminación...) de los que intervienen en el hecho comunicativo teatral.

c) La emisión y la recepción del drama son esencialmente colectivos (una «compañía» y un «público»).

d) El drama se *presenta* como autónomo. En el momento de la representación se verifica la ficción de que se prescinde de autor y público.

e) En la representación se instaura un doble sistema de comunicación: de los personajes entre sí y de los actores y el público, aunque aquéllos finjan desconocer su presencia.

f) El texto dramático está constituido esencialmente por el diálogo, única forma de comunicación verbal en él, si prescindimos de las tentativas narrativas del *teatro épico*.

g) La inmediatez de la representación no desvirtúa la ficcionalidad del pacto que se establece entre autor y espectadores.

Señalamos, a continuación, los principales modelos del inventario histórico.

4.3.1. *Tragedia*

Plasmación dramática de un conflicto que en la lengua común llamamos precisamente *trágico*, expresión de una visión del mundo que se traduce en un heroísmo patético vinculado a valores trascendentes de índole implícita o explícitamente ética o religiosa.

Como los demás géneros dramáticos mayores, su forma canónica consta de comienzo, nudo y desenlace a lo largo de tres o cinco actos en los que se concatenan las acciones.

En la *Poética* aristotélica se prescriben las unidades de lugar, tiempo y acción como principios constructivos dramáticos que, de hecho, han sido más o menos seguidos a lo largo de la historia.

4.3.2. *Comedia*

El género dramático paralelo a la *tragedia* es la *comedia,* que guarda la misma estructura formal y que difiere de aquélla por su contenido. En efecto, si en la tragedia se manifiesta el sentido perfecto del destino humano y constituye conflicto la confrontación de ese destino y la realidad, la comedia enfoca las historias desde la visión cómica que no se problematiza con las imperfecciones humanas, sino que las contempla como naturales. Los personajes no son seres «superiores», al decir de Aristóteles, sino «iguales» o «peores» que los de la vida real.

Lo mismo que ocurrió con el precepto de las tres unidades, tampoco la primitiva unidad de registro se ha seguido rigurosamente. De ahí el cultivo de la *tragicomedia* a partir del siglo XVI. En el XVIII este término entra en disputa con otras expresiones como *tragedia cómica, comedia seria, comédie larmoyante* e, incluso, *drama.*

4.3.3. *Drama*

Género dramático que representa un conflicto, como la tragedia, pero cuyo registro

está lejos de la grandiosidad propia de lo trágico y encuentra su ámbito de actuación en las realidades «normales», aunque esa normalidad no deje de ser, como se sabe, una recreación o «efecto de realidad» puesto por el autor.

Aunque a veces podamos encontrar el término como sinónimo de tragicomedia, hay caracteres que lo especifican: así, su condición «burguesa y sentimental» [Pavis, 1980: 149-151].

Formalmente idéntico a la *tragedia* y la *comedia,* se encuentran ejemplos en verso, como el *drama romántico,* y en prosa, como el *drama burgués.*

4.3.4. *Auto sacramental*

Dentro de las formas generalmente más breves del texto (y la representación) teatral, conviene detenerse por su singular significación en la historia de nuestra cultura en el *auto sacramental,* llamado así por su frecuente relación temática con el Sacramento de la Eucaristía.

El nombre —«auto»— procede del latín *actus* y hace referencia a la breve duración (muchas veces, de un solo acto) de la pieza. Su contenido está vinculado a las fiestas litúrgicas y dramatización de pasajes bíblicos y vidas de santos. Puede ser citado como antecedente el *misterio* (francés, *mystères;* inglés, *mystery plays*) y las alegorizaciones de universales abstractos (*moralités, moralities*).

Temáticamente, como ya he dicho, se centra en la Eucaristía de modo directo o indirecto, de forma que la acción dramática suele converger hasta su apoteosis final. Es relevante también el carácter festivo que tienen los preparados para la celebración del *Corpus Christi.* Este contenido temático se manifiesta formalmente en el carácter metafórico y alegórico del lenguaje, que construye un texto ajeno a las reglas de la verosimilitud dramática.

4.4. GÉNEROS MENORES

Además de otras muchas formas que podríamos citar (antecedentes, fórmulas mixtas, etc.), baste con consignar para terminar una serie de manifestaciones teatrales breves, a veces directamente relacionadas con la música y que servían de complemento a la representación más extensa. A partir del siglo XVI, tiene interés el estudio del *entremés* [Asensio, 1971], la *farsa* [Lázaro Carreter, 1965], la *loa* [Flecniakoska, 1975] o el *sainete* [Garrido Gallardo, 1983]. La componente temática de todos estos géneros, aun si estaba inicialmente condicionada por la escasa extensión, puede convertirse en principal y dar lugar a formas teatrales no breves y autónomas de parecidas características.

BIBLIOGRAFÍA

ABRAMS, Meyer H., 1988, *A Glossary of Literary Terms,* Orlando, Holt, Rinehart and Winston, 5.ª ed.

ALBALADEJO, Tomás, 1992, *Semántica de la narración: la ficción realista,* Madrid, Taurus.

ANDERSON IMBERT, E., 1979, *Teoría y técnica del cuento,* Barcelona, Ariel, 1992, 2.ª ed.

ARISTÓTELES, *Poética,* 1974, vers. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.

ASENSIO, Eugenio, 1971, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente,* Madrid, Gredos, 2.ª ed.

AUERBACH, Erich, 1942, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental,* México, FCE, 1950.

BAJTIN, Mijail M., 1936-38, «La novela de educación y su importancia en la historia del realismo», en *Estética de la creación ver-*

bal, México, Siglo XXI, 1982, págs. 200-247.

BAQUERO GOYANES, Mariano, 1949, *El cuento español en el siglo XIX,* Madrid, CSIC, 1992, 2.ª ed.

BOBES NAVES, María del Carmen, 1987, *Semiología de la obra dramática,* Madrid, Taurus.

— 1992, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario,* Madrid, Gredos.

— 1993, *La novela,* Madrid, Síntesis.

BRUNETIÈRE, Ferdinand, 1890, *L'évolution des genres littéraires dans l'histoire de la littérature française,* París, Hachette, 1906.

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, 1992, *El concepto de género y la literatura picaresca,* Santiago, Universidad.

CAMACHO GUIZADO, Eduardo, 1969, *La elegía funeral en la poesía española,* Madrid, Gredos.

CASCALES, Francisco, 1617, *Tablas poéticas,* en A. García Berrio (ed.), Madrid, Taurus, 1988.

CROCE, Benedetto, 1902, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general. Teoría e historia de la estética,* Madrid, Librería Española y Extranjera, 1926.

— 1910, *Problemi di Estetica,* Bari, Laterza.

DÍEZ TABOADA, J. M., 1965, «Notas sobre un planteamiento moderno de la teoría de los géneros literarios», en *Homenajes. Estudios de Filología Española,* II, Madrid, CSIC.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, 1985, *Diccionario de métrica española,* Madrid, Paraninfo.

DUCROT, O., y TODOROV, T., 1972, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje,* Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.

ESCARPIT, R. (ed.), 1970, *Hacia una sociología del hecho literario,* Madrid, Edicusa, 1974.

FLECNIAKOSKA, Jean Louis, 1975, *La loa,* Madrid, SGEL.

FOWLER, Alastair, 1979, «Género y canon literario», en Garrido Gallardo (ed.), 1988a, págs. 95-127.

— 1982, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes,* Cambridge/Mass., Harvard Univ. Press.

FRYE, Northrop, 1957, *Anatomía de la crítica,* Caracas, Monteávila, 1977.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, 1981, «Escritura/actuación. Para una teoría del teatro», *Segismundo,* 15, págs. 9-50.

— 1985, «Punto de vista y teatralidad (el ejemplo de Buero Vallejo)», en *Teoría Semiótica. Lenguajes y textos hispánicos,* M. A. Garrido Gallardo (ed.), Madrid, CSIC, págs. 627-635.

— 1991, *Drama y Tiempo. Dramatología I,* Madrid, CSIC.

GARCÍA BERRIO, Antonio, y HUERTA CALVO, Javier, 1992, *Los géneros literarios: sistema e historia,* Madrid, Cátedra.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, 1982, «Los géneros literarios», en *Estudios de semiótica literaria,* Madrid, CSIC, págs. 93-129.

— 1983, «Notas sobre el sainete como género literario», en AA.VV., *Teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del Coloquio de Madrid,* Madrid, CSIC, págs. 13-22.

— (ed.), 1988a, *Teoría de los géneros literarios,* Madrid, Arco.

— (ed.), 1988b, «Una vasta paráfrasis de Aristóteles», 1988a, págs. 9-28.

— 1992, *La teoría literaria de György Lukács,* Valencia, Amós Belinchón.

GENETTE, Gérard, 1979, *Introduction à l'architexte,* París, Seuil.

— 1991, *Ficción y dicción,* Barcelona, Lumen, 1993.

GÓMEZ REDONDO, Fernando, 1991, «Prosa de ficción», en *La prosa y el teatro en la Edad Media,* Madrid, Taurus, págs. 131-181.

GUILLÉN, Claudio, 1971, *Literature as System,* Princeton, Princeton University Press.

— 1985, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada,* Barcelona, Crítica.

HAMBURGER, Käte, 1957, *Logik der Dichtung,* Stuttgart, Ernst Klett, 1968, 2.ª ed.

HEGEL, G. W. F., 1817-20, *Ästhetik,* en H. G. Hothos (ed.), Berlín-Weimar, Aufbau, 1965, 2 vols.

HEMPFER, K.W., 1973, *Gattungstheorie. Information und Synthese,* Munich, Fink.

HERNADI, Paul, 1972, *Teoría de los géneros literarios,* Barcelona, Antoni Bosch, 1978.

— 1978, «Orden sin fronteras: últimas contribuciones a la teoría del género en los países de habla inglesa», en Garrido Gallardo (ed.), 1988a, págs. 73-94.

HORACIO, *Epístola a los Pisones,* en A. González Pérez (ed.), Madrid, Editora Nacional, 1977.

JAKOBSON, Roman, 1958, «Lingüística y poética», en T. E. Sebeok (ed.), *Estilo del lenguaje,* Madrid, Cátedra, 1974, págs. 125-173.

JOLLES, André, 1930, *Einfache Formen,* Tubingen, Niemeyer, 1958, 2.ª ed.

KAYSER, W., 1961, «La estructura del género»,

cap. 10 de *Interpretación y análisis de la obra literaria,* Madrid, Gredos.

LÁZARO CARRETER, Fernando, 1965, «El *Arte nuevo* y el término *entremés*», en *Estilo Barroco y personalidad creadora,* Madrid, Cátedra, 1974.

— 1974, «Sobre el género literario», en *Estudios de Poética. La obra en sí,* Madrid, Taurus, 1979.

LEJEUNE, Philippe, 1973, «Le pacte autobiographique», *Poétique,* 14, págs 137-162.

LEVIN, S. R., 1962, *Estructuras lingüísticas de la poesía,* presentación y apéndice de F. Lázaro Carreter, Madrid, Cátedra, 1974.

LUKÁCS, Gyorgy, 1920, *Teoría de la novela,* Barcelona, Grijalbo, 1977.

MARCHESE, A., y FORRADELLAS, J., 1986, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria,* Barcelona, Ariel.

MORIER, Henri, 1961, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique,* París, PUF, 1975.

NAVARRO TOMÁS, Tomás, 1974, *Métrica española,* Madrid, Guadarrama.

NOTH, W., 1975, «Homeostasis and equilibrium in Linguistics and Text Analysis», *Semiotica,* XIV, 3, págs. 222-224.

PAVIS, Patrice, 1980, *Diccionario del teatro,* vers. esp. F. de Toro, Barcelona, Paidós, 1983.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, 1978, «De Dante a Juan de Mena: sobre el género literario de comedia», *1616,* 1, págs. 151-58.

PLATÓN, *La República,* vers. esp. J. M. Pabón y M. Fernández Galiano, Madrid, Alianza, 1991.

POZUELO YVANCOS, José María, 1985, «Teoría de los géneros y poética normativa», en *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos,* en M. A. Garrido Gallardo (ed.), Madrid, CSIC, págs. 393-403.

PREMINGER, A., WARNKE, J., y HARDISON, O. B., 1965, *Encyclopedia of Poetry and Poetics,* Nueva Jersey, Princeton University Press.

RAIBLE, Wolfgang, 1980, «¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual», en Garrido Gallardo (ed.), 1988a, págs. 303-39.

ROLLIN, Bernard E., 1981, «Naturaleza, convención y teoría del género», en Garrido Gallardo (ed.), 1988a, págs. 129-53.

ROSMARIN, Adena, 1985, *The Power of Genre,* Minneapolis, Univ. of Minnesota Press.

ROZAS, Juan Manuel, 1976, *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega,* Madrid, SGEL.

RUTTKOVSKI, W. V., 1968, *Die literarischen Gattungen,* Berna, Francke.

RYAN, Marie-Laure, 1979, «Hacia una teoría de la competencia genérica», en Garrido Gallardo (ed.), 1988a, págs. 253-301.

SALVADOR MIGUEL, Nicasio, 1979, «'Mester de Clerecía', marbete caracterizador de un género literario», en Garrido Gallardo (ed.), 1988a, págs. 343-71.

SÁNCHEZ REY, Alfonso, 1991, *Contribución al estudio de la «Nueva Novela Hispánica»,* Madrid, Mapfre.

SCHAEFFER, Jean-Marie, 1983, «Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica», en Garrido Gallardo (ed.), 1988a, págs. 155-79.

— 1989, *Ou'est-ce qu'un genre littéraire?,* París, Seuil.

SPANG, Kurt, 1991, *Teoría del drama,* Pamplona, Eunsa.

— 1993, *Géneros literarios,* Madrid, Síntesis.

STAIGER, Emil, 1946, *Conceptos fundamentales de Poética,* Madrid, Rialp, 1966.

STEMPEL, Wolf-Dieter, 1979, «Aspectos genéricos de la recepción», en Garrido Gallardo (ed.), 1988a, págs. 235-51.

TODOROV, Tzvetan, 1976, «El origen de los géneros», en Garrido Gallardo (ed.), 1988a, págs. 31-48.

— 1978, *Les genres du discours,* París, Seuil.

TOMACHEVSKI, Boris, 1928, *Teoría de la literatura,* Madrid, Akal, 1982.

VILLANUEVA, Darío, 1992, *Teorías del realismo literario,* Madrid, Instituto de España/Espasa Calpe.

VV.AA., 1964, «Recherches sémiologiques», *Communications,* 4.

— 1966, «L'analyse structurale du récit», *Communications,* 8.

WELLEK, René, y WARREN, Austin, 1949, *Teoría literaria,* Madrid, Gredos, 1979, 4.ª ed.

WILPERT, Gero von, 1989, *Sachwörterbuch der Literatur,* Stuttgart, Kroner, 7.ª ed.

ZUMTHOR, Paul, 1972, *Essai de poétique médiévale,* París, Seuil.

VIII. TEORÍA DE LA POESÍA

DOLORS OLLER
Universitat Pompeu Fabra

INTRODUCCIÓN: POESÍA Y CONTENIDO

«La principal dificultad teórica inherente a la enseñanza de la literatura es la delimitación de las fronteras que circunscriben el campo literario separándolo de otros modos de discurso (...). El término más tradicional de los que designan estas fronteras es "forma"; en literatura el concepto de forma es, antes que nada, necesario para su definición (...). Sin embargo, eso no quiere decir que el concepto mismo de forma sea susceptible de definición» (P. de Man, *The Resistance to Theory* [1986]. Trad. esp., *La resistencia a la teoría,* Madrid, Visor, 1990, pág. 50).

Quisiera empezar esta reflexión manifestando un estado de perplejidad, una actitud expectante ante lo que se presenta como problemático. Y la teoría de la poesía, como otras construcciones del pensamiento abstracto, pertenece a un campo de realidades problemáticas. Basta sólo con pensar que lo poético excede los límites de lo puramente literario, o verbal. Por otra parte, si situamos la poesía en el *corpus* de lo literario, tampoco acabarán aquí los problemas: sólo desde un criterio de pragmatismo metodológico podríamos establecer que poesía es todo lo que está escrito en verso, pero ya sabemos desde Aristóteles [*Poética,* 1447b] que el uso de unas bien establecidas normas métricas no es suficiente para describir un texto como poesía y a un escritor como poeta. Sin embargo, y aun a riesgo de ser acusados de empiristas, bien es verdad que nuestra experiencia de lo que es un poema se concretiza algo cuando pensamos en su apariencia, y ésta, en la mayoría de los casos, corresponde a un objeto lingüístico cuya forma se cohesiona a partir de unas estructuras reiterativas que se dan en los distintos niveles de la lengua: prosódicos, léxicos y lógicos, o, por decirlo en otra terminología: fonológicos, semánticos y sintácticos. En cualquier caso, lo que es evidente es que la teoría de la literatura puede —y debe— doblegarse a un pragmatismo metodológico que permita el trabajo de reflexión necesario para hacer de la observación de la poesía un objeto de interés para la inteligencia general basada en las realizaciones de la lengua, un ejercicio para el conocimiento de este aspecto de la realidad que constituye nuestra memoria y el trazo de una compleja humanidad en el mundo.

Puestas así las cosas y desde este necesario pragmatismo basado en la convicción de la utilidad de tal empresa, puede arriesgarse una propuesta de definición para la poesía: la poesía es una forma literaria que, basada en una organización reiterativa e intencionalmente formalizada y significativa en sí misma de las diversas entidades de la lengua, representa una acción discursiva dirigida principalmente a llamar la atención del receptor sobre las estrategias lingüísticas utilizadas en la generación y construcción del sentido.

Desde esta perspectiva, lo que denomino «construcción del sentido» debe entenderse como cualquier tipo de contenido que, inmanente y trascendente al texto mismo, aparece como contenido de la conciencia y suscitado por y en la realización del texto. Según esta

definición, la construcción del sentido de un texto no sólo puede regirse por una interpretación de las señales ofrecidas, explícita e implícitamente, desde un supuesto control de una intencionalidad de coherencia lógico-textual, sino que dicha construcción del sentido puede regirse también por una interpretación de las señales que aparecen en el texto al aplicarle una estrategia de análisis que produzca la deconstrucción o el diferimento de aquel supuesto control sobre el sentido intencional del texto. Estas estrategias provocan el descubrimiento de espacios significativos sólo atribuibles a la capacidad del propio lenguaje para revelar y crear sentidos no previstos o no directamente controlados desde un uso consciente del lenguaje[1].

Es evidente que existen otras aproximaciones a los textos poéticos, aproximaciones basadas en consideraciones históricas, psicológicas o estéticas; pero lo que distingue a la teoría de la literatura es que su aproximación a los textos es básica y metodológicamente lingüística, es decir, que lo que se plantea no es el significado o el valor de los textos, sino los modos de producción de este significado y de este valor. En definitiva, podríamos añadir que la teoría de la literatura es la descripción de una práctica de lectura[2].

A esta hipótesis de trabajo, y como consecuencia de la misma, añadiré ahora otra cuestión metodológica: el punto de vista de la reflexión y su previsión de validez.

El punto de vista al que se acogerá esta reflexión es el de un lector, porque, si bien el poema existe autónomamente como obra de arte, sólo adquiere existencia como objeto poético (artefacto construido lingüísticamente) cuando es reconstruido por una conciencia que, observándolo en sus mecanismos, lo reconfigura. Esta conciencia es, naturalmente, la del lector de poesía, que queda atrapado en la construcción de un sentido y que, al mismo tiempo, consciente o inconscientemente, advierte el tipo de operación que realizan algunos de los datos que intervienen en la formalización de este sentido que el poema construye. En consecuencia, también el autor del poema puede ser su primer y pre-meditado lector, en la medida en que consideremos la poesía como *poiesis*, como un hacer en el tiempo según unas necesidades formales de construcción, y no confundamos al autor con el emisor de los enunciados que componen el poema.

Efectivamente, el texto es una construcción poética, una *poiesis* que representa un discurso o que, y por lo que se refiere a la poesía, es, según G. Genette, la representación de una dicción [Genette, 1991: 11-40]. Esta perspec-

[1] Si asumimos todas estas casi infinitas posibilidades de construcción de sentido, es evidente que la reflexión sobre poesía puede hacerse desde todas y cada una de las estrategias metodológicas que componen el *corpus* del pensamiento literario. En realidad, los intereses que mueven a los investigadores de la literatura actuales no son tan distintos de los intereses que motivaron las grandes realizaciones ya canónicas de todos los pensadores que, a lo largo de los siglos, se han ido ocupando de las relaciones entre los signos verbales y su significación, y de los objetos estéticos que con ellos se han construido. De hecho, podemos suscribir la opinión de A. García Berrio, cuando concibe «la tarea actual de la teoría de la literatura como una síntesis integrada de experiencias» [García Berrio, 1989: 11]. En este sentido, mi reflexión se reconoce deudora de todas y cada una de las estrategias que constituyen la teoría de la literatura actual —no podría ser de otro modo, y aunque en la medida sólo de mis posibilidades y conocimientos—. Sin embargo, y dado que este proyecto aspira solamente a presentar algunos aspectos de entre los que constituyen mi propia práctica de lectura, mi exposición dará por supuesto un conocimiento básico del campo epistemológico que diseña cada uno de los métodos de la teoría literaria implícitamente utilizados. Por otra parte, y sólo como indicación iniciática a la lectura, aparecerán en la bibliografía, si no todas las obras fundamentales, sí, además de las obras citadas en el texto, algunos títulos escogidos, o bien por el pensamiento original que vehiculan o bien porque constituyen una explicación sintética y eficaz acompañada de una pertinente bibliografía de las diversas líneas teóricas hoy existentes.

[2] Como dice J. M.ª Pozuelo, «si concebimos el lenguaje en su sentido más amplio de instrumento, el más sofisticado de comunicación, pero también de «creación de mundo», podríamos concluir que la manera en la que la literatura es y se relaciona como *lenguaje* constituye una de las vertientes centrales de la teoría literaria» [Pozuelo, 1989: 9].

tiva coloca a la poesía en un espacio epistemológico diferente al de la ficción y en unas condiciones pragmáticas —o sea, de función comunicativa— que la convierten en el género que más constitutivamente se produce a partir de lo que D. Villanueva ha llamado «realismo intencional» [Villanueva, 1992: 182-191], un género fuera de lo ficticio, en el sentido de que sus enunciados serían, como propone K. Hamburger, «enunciados de realidad» [Hamburger, 1977: 207-259]. Ahora bien, esta línea de reflexión no presupone que el tipo de relaciones pragmáticas que se establecen entre un poema y su lector (y también con su autor) sean del mismo tipo que las que se establecen en la situación discursiva que se produce en la realidad mundana. En el tipo de relaciones pragmáticas que se establecen entre el mensaje, el emisor y el receptor en una situación discursiva concreta de una realidad mundana, el valor efectivo del mensaje depende de la situación donde se haya producido y también de las características y circunstancias del factor hablante y del factor oyente. En cambio, en el caso de la comunicación poética, y siguiendo una formulación de J. Ferraté, el valor del mensaje es relativo, depende de la naturaleza de los demás factores que intervienen en la comunicación. En realidad, en el discurso literario, es el mensaje, o mejor dicho, son las características de este mensaje las que dan nacimiento y configuran los demás factores de la comunicación [*vid.* Ferraté, 1968: 381].

Como dice F. Martínez Bonati cuando, después de establecer una tipología de frases según su naturaleza «auténtica real», «real inauténtica (pseudofrase)» y «auténtica imaginaria», enfoca el problema de la literatura como lenguaje imaginario:

> «Al leer un poema adecuadamente, no aprehendemos los signos gráficos como frases, sino como pseudofrases, sin contexto ni situación concretos, que *representan* frases auténticas imaginarias. La situación de cada poema es sólo, simplemente, el ámbito del espíritu; su contexto es la implícita determinación de ser un poema (a veces explícita en el título o el anuncio). Nuestra lectura se realiza en el esfuerzo de comprensión de estas frases imaginarias que, en cuanto a su (ausente) predeterminación situacional, nadie dice a nadie en ningún lugar. Comprenderlas es, pues, imaginar su situación sin determinaciones auxiliares, es decir, desarrollar la situación inmanente a la frase, proyectar la situación desde su medio, el productor desde su producto, el objeto desde su descripción» [F. M. Bonati, 1960: 125-135].

De este análisis de las diferencias entre discurso natural y discurso literario se infiere necesariamente un protagonismo de la figura del lector. Ahora bien, esto no quiere decir que la interpretación del sentido del texto deba quedar reducida a la psicología del lector. La lectura de texto es un proceso de conocimiento, y en él se interpenetran y relacionan los dos polos que conforman la comunicación literaria: la obra y el lector. Para decirlo con las palabras de W. Iser:

> «En el proceso de ser leída, acontece para toda obra literaria la interacción central entre su estructura y su receptor. Por esta causa, la teoría fenomenológica del arte ha llamado la atención con especial énfasis en que la consideración de una obra literaria no sólo debe atender al dato de la forma del texto, sino, en la misma medida, a los actos de su comprensión. (...) Allí, pues, donde el texto y el lector convergen, éste es el lugar de la obra literaria y tiene un carácter virtual que no puede ser reducido ni a la realidad del texto ni a las aptitudes definitorias del lector» [Iser, 1976: 44].

Eso quiere decir que la lectura es resultado de una metodología del pensar que intenta anular el hiato que, según el conocimiento natural, existe entre el sujeto y el objeto. Anular este hiato posibilita la utilización tanto de los recursos del trascendentalismo que gravitan sobre el sujeto, como la de los recursos del empirismo que confían únicamente en los datos que le ofrece la apariencia del objeto. En el momento de la lectura, o de las lecturas sucesivas, este movimiento de anulación y de inferencia induce al sujeto a objetivarse en el propio proceso de conocimiento, de manera

que pierde su, digamos, esencia subjetiva. Y esto implica que la conciencia se da sólo como una virtud intencional y sólo se actualiza mediante un contenido, o sea, siendo conciencia de algo. A partir de esta actitud, la cosa, el texto en este caso, deja de ser solamente un término objetivo, y pasa a revelar, en su propia construcción, una serie de intencionalidades noéticas. Es decir, que se construye, desde dentro, como un sujeto.

El comentario o análisis crítico proviene, pues, de una tesitura de objetividad frente al texto que se ofrece como objeto del conocimiento, y frente al cual toda subjetividad debe tender a quedar suspendida. De manera que el lector inicia el proceso sometiéndose a las señales retóricas que el texto emite y que el lector, aceptándolas, interpretará según unas reglas de juego intersubjetivas, cuyo efecto reconocerá en las figuraciones de su propia conciencia mientras se contempla a sí mismo realizándolas en su propio proceso de conocimiento. De esta forma, y ya en una lectura intencionalmente metalingüística, el análisis textual radicará en el descubrimiento de las estrategias discursivas que conforman y confirman la producción del sentido. La validez de la lectura será, pues, fenomenológica y no ontológica.

1. EL SIGNIFICADO DE LA FORMA

¡Que a man tembrosa no papel só escriba
palabras, e palabras, e palabras!
Da idea a forma inmaculada e pura
¿dónde quedou velada?

(R. de Castro, *Follas Novas,* Libro I, XX)

En *Forme et Signification,* J. Rousset invita a considerar el arte como «la creación de formas que revelan su significado» [1962: 83]. Sin embargo, para el crítico ginebrino la forma de las obras literarias no consiste sólo en las estructuras de la lingüística —que Saussure llama «sistema» y que L. Hjelmslev define como «una entidad autónoma de relaciones internas» [Hjelmslev, 19-63 (trad. it., 1970: 40)]—, sino que, siendo éstas una de las figuras de la forma, también considera como realidades formales «los efectos de la primera, segunda y tercera persona, las posiciones respectivas de la narración, del diálogo y del monólogo, el o los puntos de vista asumidos por el autor o concedidos a sus personajes» [Rousset, 1967: 127]. Por otra parte, y en la primera de las obras citadas, este mismo autor afirma: «Principio activo e imprevisto de revelación y aparición, (la forma) no podría reducirse ni a un nivel ni a un esquema, ni a un cuerpo de procedimientos o de medios» [1962: 12].

Aunque desde otra metodología, también el americano E. L. Epstein intenta un análisis de las relaciones entre la forma y el contenido [Epstein, 1975: 40-79]. De raíz más estrictamente estructuralista, la formulación de Epstein presenta dos clases de relación entre la forma y el contenido: la mimética y la no mimética —reservando y utilizando el concepto *mimesis* para indicar la presencia de esquemas análogos en el nivel léxico y en uno o ambos de los otros dos niveles (el sintáctico y el fonológico)—. En la relación no mimética, la forma de la expresión no refleja el contenido léxico ni temático; y por muy formalizados poéticamente que sean sus enunciados o por muy ornamentales que sean las figuras de su tejido textual, no presentan ninguna analogía con el contenido del nivel léxico. En cambio, en la relación mimética, cuya existencia Epstein considera como una marca de valor literario, la expresión presenta algún tipo de esquema análogo al del plano del contenido especificado en el nivel léxico.

Planteadas como distintos grados de mimesis, Epstein presenta diversas formas miméticas en relación al contenido: *a)* la «mimesis objetiva» del plano léxico, representada a través de las estructuras fonológicas, sintácticas y de la combinación entre ambas, y *b)* la «mimesis subjetiva» del plano léxico, en dos mo-

dalidades diferenciadas: 1) «la mimesis dramática» (o mimesis de «personae»), en la cual la forma de la expresión revela un contenido dado desde el punto de vista de una voz (una persona o un sujeto de la enunciación) que, al mismo tiempo que enuncia las proposiciones de este contenido, lo hace de manera que debamos interpretarlo según sus intenciones o juicios, y 2) «la mimesis auto-reflexiva» (o mimesis del proceso interior de la conciencia subjetiva del emisor), en la cual la forma de la expresión revela un contenido que es, precisamente, la propia subjetividad del emisor apareciendo, a la vez, como sujeto de la enunciación y como sujeto del enunciado. Ambas también representadas a través de las estructuras fonológicas, sintácticas y de la combinación entre ambas que aparecen en la forma [E. L. Epstein, 1975: 40-79].

Lo que me propongo explicar surge del entramado de estas dos metodologías reflexivas: la fenomenológica y la estructuralista. De manera que, a partir de este momento, las dos partes siguientes de mi exposición girarán en torno a lo que podríamos definir como las relaciones entre el contenido y su forma, privilegiando los modos como las virtudes del signo hacen que aparezca su significado. La tercera parte se centrará en una aproximación forzosamente parcial y reducida a las formas de aparición de la subjetividad en el texto como reveladoras de actitudes que dirigen la construcción del sentido global del poema.

Mi aportación al tema no pretende ni agotarlo, ni mucho menos describir una formulación ontológica del mismo. Mi exposición se limitará a presentar algunos ejemplos de su funcionalidad en el análisis textual, proponiendo la lectura de algunos poemas desde estos aspectos de la investigación literaria.

Inscrita en un marco teórico que asume la propuesta glosemática de signo estético formulada por S. Johansen en su importante artículo «La notion de signe dans la glossématique et dans l'esthétique» [Johansen, 1949: 288-303], mi reflexión sigue la definición aristotélica que subyace en esta propuesta de la glosemática, según la cual la forma es un principio de unidad que actualiza la substancia en la composición del ser de las cosas [Aristóteles, *Metafísica,* Libros VII y VIII]. En la formulación glosemática, la forma opera, junto con la substancia, en los dos planos que configuran el signo: el plano de la expresión y el plano del contenido. Y en el caso concreto de la formulación hjelmsleviana del signo estético o connotativo [Hjelmslev, 1943a: 144-157] propuesta por Johansen, la forma del contenido connotativo actualiza, por una parte, la substancia del contenido connotativo y, por otra, a través de su interrelación con la forma de la expresión connotativa, actualiza también la substancia de la expresión connotativa, la cual, a su vez, se manifiesta en la forma de la expresión y la forma del contenido denotativos, los cuales actualizan la substancia de la expresión y la substancia del contenido denotativos[3].

Esta interpretación verbal del gráfico que presenta Johansen [1949: 291], indica que el concepto *forma,* tal y como se utiliza en esta reflexión, como actualización de una substancia, puede aplicarse también a los dos planos del signo (y desde la denotación y la connotación): el plano de la expresión y el plano del contenido.

Y si el objeto de mi análisis es el signo literario en su más amplia y total interpretación, la consecuencia más inmediata es preguntarnos por *el significado.* Una reflexión sobre este problema nos llevaría muy lejos de los objetivos de este escrito. Sin embargo, y dado que es parte integrante de mi análisis, no

---

[3] La aplicación de la glosemática a la literatura ha sido y es muy fértil. Basta pensar en el importante esquema heurístico que ha proporcionado para la reflexión sobre la estructura constitutiva de los diversos géneros y formas literarias y para la narratología en particular. Ante la imposibilidad de una relación exhaustiva, aunque sea sólo a modo de indicación de lectura obligada y referida a obras asequibles en lengua española, *vid.* J. Trabant [1970] y, en una reflexión más aspectual y sintética, F. Abad [1981].

puedo sino dar al concepto un marco de referencias cuando menos operativas. Teniendo en cuenta que todo signo lingüístico pertenece a la categoría de símbolo, *el significado,* tal y como está utilizado en esta reflexión y según una formulación deudora del pensamiento de C. S. Peirce, es aquello que el signo produce en la conciencia del intérprete determinándolo hacia una idea, un sentimiento, un objeto, una relación o hacia otro signo [Peirce, en Wiener, 1958: 108-202 y 412-422]. Para Peirce, el signo se compone de *objeto* y de *interpretante,* siendo este último el que, en sus distintas realizaciones, puede ser análogo al concepto de *significado,* según la propia explicación de este autor en una de sus cartas a Lady Welby [Wiener, 1958].

Por otra parte, y siguiendo dentro del marco de referencias operativas, debo aludir también al proceso significativo formulado por Ogden y Richards en su ya clásico triángulo semiológico, cuya formulación revela una relación entre símbolo y referente a través de una referencia inherente en el propio símbolo lingüístico. Este proceso es coincidente con el de la semiótica de Peirce entre Objeto e Interpretado a través del Interpretante [Odgen y Richards, 1923: 10].

En ambos casos, y también en esta reflexión, *el significado* es, pues, el resultado de una relación entre el texto y el lector y, puesto que el objeto es el signo literario, *el significado* puede ser producido desde cada uno de los planos en que lo divide la glosemática. Es decir que, al igual que *la forma* podía aplicarse a los dos planos del signo, también *el significado* puede extraerse tanto del plano de la expresión como del plano del contenido. Sin embargo, y ya para terminar este planteamiento metodológico, sólo me resta subrayar que, más modesto de lo que su título pudiera hacer esperar, este artículo se propone exponer no una teoría de la poesía en sentido estricto, sino una reflexión basada en algunos aspectos y algunos resultados de una práctica de lectura de la poesía.

2. SEÑALES RETÓRICAS

Es manifiestamente ridículo, Hermógenes —pienso yo—, que las cosas hayan de revelarse mediante letras y sílabas [Platón, *Cratilo,* 425 d].

2.1. PUNTOS DE REFERENCIA

El problema, para un literato, no es ya que las cosas hayan de revelarse mediante letras y sílabas —como dice en esta ocasión Sócrates—, sino que el verdadero problema radica en las variadas maneras o modos según los cuales la materia lingüística, el signo en su más amplia acepción —y podemos considerar el poema como un signo—, «revela» las cosas y qué clase de cosas revela. El problema para el conocimiento que representa la poesía radica en sus múltiples maneras de significación.

La pregunta sobre qué significa un poema es sólo un aspecto de la pesquisa, o, mejor dicho, la respuesta a esta pregunta abarca muchas y diferentes formas de indagación, ya que, como dijo J. P. Sartre, «l'ambiguïté du signe implique qu'on puisse à la fois le traverser comme une vitre et poursuivre à travers lui la chose signifiée, *ou se tourner vers sa realité et le considerer comme un object*» [Sartre, *Situations II,* cit. en Genette, 1991: 150].

Aplicando esta observación sartriana a la representación artística, al signo poético, es evidente que podemos «a la vez» atravesarlo para perseguir la cosa significada a su través, o dirigir la atención hacia su substancia material y considerarlo como un objeto lingüístico. En realidad, este tipo de observación subyace en muchos de los aspectos de la moderna especulación lógico-filosófica sobre el lenguaje, y sostiene, consecuente o paralelamente, muchos de los postulados de la teoría estética contemporánea, incluidos los de la teoría de la literatura y de la poética.

Tanto el estructuralismo lingüístico y literario como la semiótica (que, en cierta manera,

es su evolución hacia una concepción pragmática del lenguaje y hacia una interpretación del signo literario como comunicación) se basan en un análisis del signo como un objeto que relaciona una expresión y un contenido, un significante y un significado. La diferencia entre esta semiótica de base estructuralista y la semiótica procedente de Peirce y que, de alguna forma, tiene un equivalente en las investigaciones fenomenológicas de E. Husserl sobre «expresión y significado» [Husserl, 1909: 1.ª y 6.ª Investigación (trad. esp., 1929-1985, t. 1: 233-295, y t. 2: 593-693)] y también en las de G. Frege sobre «sentido y denotación» [Frege, 1892 (trad. fran., 1971: 102-126)], la diferencia, digo, consiste en que, mientras que en la primera la búsqueda del significado se lleva a cabo a través de un análisis circunscrito solamente al signo lingüístico como símbolo arbitrario con función autónoma, en la segunda se sostiene que el significado resulta de la existencia inmanente en el signo de un interpretante, el cual provoca en la conciencia del intérprete algún tipo de contenido (referencia) de varia naturaleza, en virtud de las relaciones (sentido) que este interpretante mantiene con lo interpretado (referente), y también con el propio objeto-signo (autorreferencia). Sin embargo, de todas ellas se infiere que el signo, y el signo literario, conlleva, además de sus propiedades temáticas mediante las cuales hace referencia a lo que significa, unas propiedades remáticas o de ejemplificación, mediante las cuales exhibe su propia naturaleza como otro nivel de significación.

2.2. La función poética

De entre los puntos de referencia para el análisis de textos poéticos pertenecientes al campo del estructuralismo lingüístico y literario surge inmediatamente el que postula la función poética de la lengua como productora del principio de la literariedad.

Refiriéndonos a este principio, quizás no esté de más recordar la fórmula magistral con la que R. Jakobson describe el comportamiento de dicha función: «La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación»[4] [Jakobson, 1958: 40]. Este comportamiento es el que hace de dicha función un vector de fuerza que prima la percepción del mensaje como artefacto lingüístico distinto del comportamiento de las otras funciones cuya fuerza va dirigida a resaltar otras virtudes del signo (emotiva, conativa, referencial, fáctica o metalingüística, según terminología jakobsoniana).

Cuando, en el mundo de la publicidad, nos encontramos con una frase como: «Moana, la dicha diaria», es evidente que, aunque ayudados por la imagen —la de una persona que, bajo la ducha y envuelta parcialmente de espuma, nos muestra un cuerpo bello y sugerente— entendemos inmediatamente que este producto jabonoso, este gel «Moana», es para la *ducha diaria*. Dejando como demasiado simple u obvia la también marca poética de literariedad que consiste en reduplicar (aliterar) la sílaba «di», la función poética actúa también en un nivel de una mayor complejidad: el principio de equivalencia del eje de la selección —la relación paradigmática que se establece entre las palabras «dicha» y «ducha» (ausente esta última de la frase)— se proyecta sobre el eje de la combinación —en la relación sintagmática que constituye la totalidad de este enunciado— proyectando sobre él, en ausencia, la palabra «ducha». La mayor complejidad de esta marca poética radica en que constituye una figura semántica: un espacio para la creación de una nueva significación —en este caso una asimilación por contigüidad entre «dicha» y «ducha» que, proviniendo de sus relaciones paradigmáticas fonético-fonológicas, acaba creando una contigüidad semántica en una relación metoními-

[4] Doy por supuesto que se reconocen en «el eje de la selección» todas las relaciones paradigmáticas, así como en el «eje de la combinación» todas las sintagmáticas.

ca que proyecta la causa en la consecuencia: una ducha diaria con Moana constituye una dicha diaria—.

Puestos en un terreno ya institucionalmente literario, los ejemplos son naturalmente inagotables. Pero elegiremos uno en el que la función poética o, más precisamente, una de sus acciones, desde un elemento singular del poema, produce el mismo tipo de operaciones fonético-fonológicas y semánticas que las producidas en el ejemplo publicitario comentado. Se trata de los dos primeros versos de la primera estrofa de una de las canciones de Garcilaso:

> *Si a la región desierta, inhabitable*
> *por el hervor del sol demasïado*[5]

Evidentemente estamos ante otro tipo de actitud en la dicción y ante otro mundo significativo; pero, ateniéndonos solamente al tipo de indagación que ahora nos ocupa, podemos fijarnos en la palabra «hervor» y percibir cómo en su uso se pueden detectar aquellas mismas operaciones y la misma estructura significativa. Efectivamente, se produce una proyección en «hervor» de otra palabra semejante e inmediatamente evocada: ardor. La semejanza y la evocación estriban tanto en su apariencia fonética-fonológica (idéntica sucesión de elementos vocálicos y consonánticos parecidos) como en su condición de substantivos formados desde un verbo (hervir, arder). En el nivel semántico, y en una relación continua, podemos establecer que el hervor es la acción de hervir y hervir es producir burbujas un líquido al ser calentado hasta la temperatura necesaria. Por otra parte, ardor es la cualidad o estado de lo que arde, mientras que arder es estar quemándose o encendido. Esta cualidad es inherente a la existencia del sol, pero ademas, como en el verso el sol es «demasïado», este intenso ardor excesivo produce el hervor de la tierra. Por lo tanto, también aquí se produce una figura semántica que consiste en la asimilación por contigüidad entre «ardor» y «hervor» en virtud de sus relaciones paradigmáticas fonético-fonológico-morfológicas, y que acaban creando una contigüidad semántica a partir de una relación metonímica que proyecta la causa en la consecuencia: el ardor excesivo del sol produce un hervor en la tierra que, por otra parte, es una figura hiperbólica para explicar la inhabitabilidad de la región.

Estos ejemplos son notablemente minimalistas; pero su desarrollo pormenorizado puede indicar el tipo de procesos significativos involucrados en la función poética de la lengua y en la construcción de los poemas como artefactos lingüísticos. Este tipo de procesos y procedimientos, aplicados a los diversos niveles de la lengua, constituye el espacio de la estilística y una parte importante de lo que se ha denominado como nueva retórica. Su fertilidad y su necesidad son innegables para el problema de la comprensión de la poesía; sin embargo, contienen el peligro de confundir la cualidad literaria con la cantidad de las marcas estilísticas que aparecen como unidades parciales dentro del poema. En cambio, nuestra experiencia nos enseña que la ausencia de decires indirectos o figurados, en el sentido de una ausencia de complejidad en la relación entre elementos lingüísticos que intervienen en la construcción de un poema, es también relevante porque, en arte, un signo directamente significativo es también una forma. Esto nos lleva a indagar en otro tipo de estrategias textuales que constituirán otro tipo de señales retóricas tendentes también a que, percibiendo la realidad del signo como un objeto, lo hagamos desde otra perspectiva más totalizadora que implique ya el concepto de texto como representación de un discurso.

2.3. Ejemplificación

Pero antes de deslizarnos desde la lengua al discurso, pasando del significado de las pa-

[5] Garcilaso de la Vega, *Poesías Castellanas Completas,* ed. E. L. Rivers, Madrid, Ed. Castalia («Clásicos Castalia»), 1969, pag. 77.

labras o elementos del poema a su significación global y discursiva, insistiremos todavía en la capacidad autorreferencial del signo o en lo que N. Goodman denominó «ejemplificación». En la reflexión semiótica goodmaniana, deudora de la de Ch. S. Peirce, los signos pueden interpretarse según dos puntos de vista: pueden «denotar» los objetos, relaciones y situaciones a las cuales se aplican, o pueden «ejemplificar» las características que poseen ellos mismos como signos [Goodman, 1968].

La palabra «breve» denota brevedad y ejemplifica también la brevedad (concedamos que una palabra de dos sílabas es breve o, si no hacemos la concesión, podemos pensar en su traducción monosilábica francesa «bref» o catalana «breu»); en cambio, la palabra «largo» ejemplifica también la brevedad (haciendo la misma concesión, o pensando también en «long» y en «llarg») y, sin embargo, denota algo que tiene mucha longitud —aunque sea relativa—. Este tipo de consideración puede ser pertinente también al signo («símbolo», según la terminología goodmaniana) literario del arte, aunque en éste, y siguiendo a Goodman, puede darse el caso de una ejemplificación literal —simplemente «ejemplificación», como en los ejemplos citados o también como en el uso de la rima o en la composición de los caligramas—, o puede darse una ejemplificación figurada o metafórica —denominada por Goodman «expresión»—. Si he entendido bien a Goodman, no todas las figuras del lenguaje tienen la virtud de funcionar como ejemplificación figurada, ya que su esquema de transferencia figurada admite sólo la metafórica. Por lo tanto, se podría entender también por «ejemplificación» simple el ejemplo que se da en la palabra «puf», cuyo significado denota un mueble-asiento auxiliar de superficie mullida y ejemplifica (no metafóricamente, pero sí figuradamente, ya que es una transferencia por onomatopeya) la exhalación del aire que se produce al presionar sobre dicha superficie mullida, bien por el efecto de sentarse en ella o bien, generalmente, cuando una persona apoya en ella las piernas, una vez reposada en otro asiento.

La ejemplificación metafórica o virtud de expresión de un símbolo en términos goodmanianos queda reservada a aquellos que *exhiben* [Goodman, 1968: 104] las propiedades que poseen, las cuales quedan expuestas *metafóricamente* en el texto (ejemplificadas). En el caso de los signos verbales, podríamos presentar como ejemplo toda la variada especulación sobre el simbolismo de los sonidos vocálicos o consonánticos, y sus atribuidas virtudes de ejemplificar (metafóricamente) suavidad, ligereza, oscuridad, claridad, etc., aunque, en este caso, se trate sólo de una convención connotativa basada más en la sugestión que en argumentos unánimemente aceptables.

G. Genette, en un artículo de lectura obligada y pormenorizadamente analítico en torno al problema del estilo y de la significación, añade, a esta dual «ejemplificación» de Goodman, una tercera significación del signo verbal [Genette, 1991: 95-151]. La rigurosa complejidad de la argumentación genettiana hace que ahora no nos sea posible seguirla en toda su extensión; pero sí, y aun a riesgo de hacer de ella una utilización excesivamente simplificada o interesada, puede decirse que Genette denomina este tercer modo de significación como «evocación» [1991: 120], la cual, en términos generales, consistiría en una ejemplificación metonímica asentada sobre la significación del nivel semántico [1991: 108-136]. Por lo tanto, podemos relacionarla rápidamente, como indica el mismo Genette, con la connotación, la cual, y según definición de L. Hjelsmlev, es una significación en segundo grado [Hjelmslev, 1943a: 144-187].

Un caso de «evocación» metonímica se daría, por ejemplo, en cierto uso de la palabra «bunker», palabra admitida en la lengua francesa hacia 1946 (y usada también en las nuestras) como préstamo germánico. Este término denota un habitáculo militar enterrado para proteger de las bombas y de los obuses, construido por los alemanes en la Segunda Guerra

Mundial. Su ejemplificación evocativa consiste en usarlo, en una transferencia metonímica de algunas de sus características efectivas (impenetrabilidad, belicosidad militar, autoencerramiento defensivo, etc.), como predicado de algo no perteneciente al campo semántico de la construcción arquitectónica en el espacio (por ejemplo a personas, grupos de personas, ideologías, comportamientos, etc.), pero a lo que se le puede aplicar aquellas características.

3. ESTRATEGIAS TEXTUALES

Da doble luz a tu verso,
para leído de frente
y al sesgo

(A. Machado, *Nuevas canciones,* Proverbios y cantares, LXXI.)

3.1. De la lengua al discurso

Todas estas señales retóricas que hemos aducido como puntos de referencia funcionan también en el ámbito más amplio del discurso. En realidad, y como dije al principio de este capítulo, la poesía es la representación de un discurso en el sentido de que de su textualidad surge una situación discursiva: una enunciación y un enunciado. Por más que el emisor de los supuestos enunciados de un poema, el sujeto de la enunciación, sea lo que Juan Ferraté ha llamado «un archisilente yo lírico» [Ferraté 1968: 442], y por más que la relación texto-lector está supeditada a las virtudes textuales (*vid. supra.*, aptdo. I), es innegable que al leer un poema algo se construye en la conciencia de este lector en alguna forma determinada, algo que no existía antes de la lectura, algo que es como si fuese dicho por alguien y que constituye una apelación que el texto emite y que suscita en el lector la interpretación de un sentido. Este sentido no depende sólo del significado de las palabras, sino de la intención con que están utilizadas estas palabras dentro del marco de la acción discursiva que es y representa cada poema, y es este sentido lo que decanta el preciso significado de éstas hacia una unidad de significación global. E. Benveniste, lo describe de este modo:

> «Les problèmes qui se posent ici sont fonction de la langue comme productrice de messages. Or le message ne se réduit pas à une succéssion d'unités à identifier séparément; ce n'est pas une addition de signes qui produit le sens, c'est au contraire le sens (l'intenté), conçu globalement, qui se réalise et se divise en signes particuliers qui sont les MOTS» [Benveniste, 1974: 64].

Esta interpretación global es lo que el lector percibe como «aquello intentado» por el poema, una unidad de significación supralingüística que configura una referencia imaginaria[6]. El modo como se intenta esta referencia constituye el estilo del discurso, estilo que conlleva en sí mismo y marca la pauta con la que deberán ser interpretados los signos, las palabras que forman el enunciado. El estilo, según definición de Genette, consiste en:

> «L'ensemble des propietés rhématiques exemplifiées par le discours, au niveau "formel" (c'est à dire, en fait, physique) du matériau phonique ou graphique, au niveau linguistique du rapport de dénotation directe, et au niveau figural de la dénotation indirecte» [Genette, 1991: 131].

La referencia intentada está sujeta a todos y a cada uno de estos niveles citados por Genette. De manera que, en un poema, pueden coexistir todos estos diversos niveles de significación pertenecientes al estilo de sus enunciados. Pero, además, si tenemos en cuenta que un poema es la representación de un discurso, es decir, lengua puesta en acción por un individuo, es obvio que el texto evidencia-

[6] «Aquello intentado» e «intenta» deben entenderse como flexiones del concepto «intencionalidad» formulado en la fenomenología husserliana [Husserl, 1913: caps. 2, 3 y 4 de la Sección 3.ª].

rá, por medio de sus estrategias textuales, la presencia de una voz en definitiva responsable de la intencionalidad del sentido de los enunciados que componen el poema. Esta figura textual puede aparecer expresada en grado diverso y en formas distintas.

Pensando en ejemplos puros, ideales, estos grados y formas distintas pueden ir desde un grado cero —que se daría cuando en el poema no aparece ninguna forma gramatical, pronombre personal de primera persona o deíctico, que implique una situación enunciativa dependiente del punto de vista de una voz que, así personalizada, emitiría directamente los enunciados que constituyen el poema— hasta los casos en los que esto sí ocurriera, y ocurriera en los diversos grados de subjetividad posible: desde un yo que se establece como observador y emisor de juicios o descripciones o narraciones, pretendidamente asentadas en la objetividad, hasta el yo que se revela y se construye a sí mismo como objeto y sujeto de sus enunciados.

3.2. Tema y comentario

Pero, en todo caso, existe ya un primer indicio de la intención del sentido de un poema, un indicio que se manifiesta como una virtud puramente textual que encontramos como inherente en la propia naturaleza del enunciado, y que radica en la posibilidad o no posibilidad de analizar separadamente el tema del poema de su comentario, es decir, de separar o no el sujeto del enunciado de la formalización en la cual se nos hace presente. En este nivel podemos establecer que todo poema es la formalización, el comentario, de un tema. La diferencia consiste en si el poema formaliza un predicado (un comentario) de algo que radica fuera del discurso (el sujeto del enunciado o tema) o si el poema formaliza el propio ser o la propia existencia de este algo que, en este caso, radicaría en el propio poema y no podría distinguirse de él, siendo el tema y su comentario la misma cosa.

Como ya hice en otra exposición más detallada en torno a este mismo asunto, si utilizamos unas proposiciones paradigmáticas como ejemplos gramaticales de lo que quiero decir, podríamos representar la primera posibilidad como una voz que, inherente en el texto del poema, y sin necesidad de aparecer en ninguna forma gramaticalmente personal, dice al lector: «esto es así». Es decir que, en este caso, el poema consiste en el «así», en la formalización de un predicado, de un comentario que se predica de algo que tiene existencia imaginaria fuera del poema y que constituye su tema, es decir, el sujeto de sus enunciados. La segunda posibilidad, la que hace del poema una formalización de la cosa misma, puede representarse como una voz que, inherente al texto del poema, dice al lector: «esto es». Es decir, que, en este caso, el poema consiste en la formalización de «esto», con lo que no hay lugar para una diferenciación entre tema y comentario (o entre sujeto del enunciado y predicado), puesto que el sentido del poema radica, precisamente, en la pura aparición del objeto-sujeto de sus enunciados. En el primer caso, tendríamos una poesía de base conceptual, en la que la figuración está al servicio de una idea y en la que lo que se pretende es suscitar algún tipo de convicción sobre algo que radica fuera de los enunciados del poema. En el segundo caso, tendríamos una poesía de base visionaria, en la que la figuración es, en sí misma, el aspecto más importante en la construcción del sentido, ya que ella ejemplifica el sentido [D. Oller, 1990: 79-103].

Tanto en un caso como en otro, las posibilidades de la poesía para ser la formalización de una experiencia son, teóricamente, ilimitadas —o, si tiene algún límite, sería sólo aquel que marca la frontera, y que por lo tanto define el signo verbal, entre el lenguaje de la comunicación lingüística y otro tipo de lenguajes—. Quiero decir que el discurso poético puede tener como objeto cualquier fenómeno que se haga presente en la conciencia del autor, y que éste decida o se sienta impelido a formalizar lingüísticamente, es decir, según la

convención impuesta por el sistema lingüístico que sea del caso, y contextualizarlo según la norma genérica, saber cultural o social pertinentes a sus intenciones o intuiciones.

Entre todas estas innumerables posibilidades también aparece la que podríamos llamar formalización de la propia subjetividad por parte del sujeto de la enunciación o emisor de los mensajes que constituyen el poema, y también la que podríamos denominar como formalización autorreflexiva del lenguaje mismo. Como es natural, comentar cada una de estas posibilidades cae fuera de los límites de esta exposición, aunque más adelante sí trataré de acercarme a la primera en el apartado que se denominará *La aparición de la subjetividad en el lenguaje poético* (*vid. infra,* apartado IV). De momento me interesa ahora, para la demostración práctica del funcionamiento de las estrategias textuales que he estado comentando, presentar algunos poemas que considero ejemplares y que interpretaremos como un discurso sobre el propio hecho poético, es decir, como diversas formas de reflexión poética cuyo sujeto temático es la poesía y, en definitiva, la poética expresada a través o en el poema, respectivamente. Al interpretar los poemas desde este nivel global o totalizador podemos percibir, más allá de sus señales retóricas estrictas, unas propiedades remáticas y temáticas que inciden en su sentido, es decir, que son su sentido y que representan formas distintas de significación.

Analicemos en primer lugar un poema de Antonio Machado en el cual el tema radica fuera del discurso y en el que las propiedades remáticas, o formales, del mismo constituyen su comentario. O sea, que podemos separar tema y comentario.

Canto y cuento es la poesía.
Se canta una viva historia
contando su melodía[7].

[7] A. Machado, «Nuevas Canciones» (1924), en *Poesía y Prosa T. II, Poesías Completas,* Macrí (ed.), Madrid, Ed. Espasa Calpe/Fundación A. Machado, 1989, pág. 640.

Es evidente que este poema, además de ser un poema, trata de la poesía. Su tema es, pues, la poesía, de la cual se dice lo que es, pero también el cómo se hace. Se trata, por lo tanto, de un poema que incide en la propiedad temática del discurso y, ya que se presenta como un proverbio, se emite con la intención de suscitar una convicción acerca de su tema. Y en esto consiste su comentario, es decir, el poema. En este caso, la figuración del poema, sus señales formales, implican un uso de la función poética basada en la estrategia denotativa de sus palabras, y el resultado alcanzado es un juicio acerca de la naturaleza y el proceso de composición de la poesía, algo, por lo tanto, que radica de alguna manera, como ente abstracto que es, fuera del discurso. La aplicación invertida de los términos «cantar» y «contar» habla por sí sola del problema. Es decir, que en poesía, la narratividad de la historia se resuelve en canto, producción de sonidos, y, por el contrario, es la melodía, su cualidad física o su propiedad remática, la que se cuenta y es su objeto temático real. Y no es nada simple, ya que en este comentario aparece, en una exposición extremadamente condensada y gracias a la figura lógico-semántica de la inversión, uno de los principios fundamentales de la teoría poética. Eso sin olvidar la ambigüedad del término «contar», cuya función poética, en este caso, reside en la simultaneidad de sus dos significados: narrar y contar (numéricamente). Por lo tanto, en este poema el discurso ejemplifica las propiedades remáticas del nivel lingüístico relacionadas con la denotación directa, lo cual hace de este discurso un enunciado sobre algo que radica fuera de él y sobre lo cual este discurso emite un juicio a través de sus estrategias textuales y en un grado cero de aparición explícita de la subjetividad que, emisora responsable de este juicio, no aparece si no es en la manipulación intencional y retórica de los elementos lingüísticos que lo constituyen.

Como ejemplo del segundo tipo de poesía mencionado tenemos ahora un poema de Joan Brossa cuyo título es un nombre femenino:

JÚLIA

La jota és la jota de juny.
*La u és la u d'*Urània.
La ela és la ela de lila.
*La i és la i d'*imanta.
La a és la a d' Aurora.
I no m'arrencareu d'aquesta base[8].

Parece evidente que el sentido intentado por el poema es precisamente realzar su propia fisicidad, incluso, podría decirse, su letrismo. Las expectativas que podíamos habernos formado al leer el título (algún tipo de comentario, descripción, alusión o invocación a un personaje femenino), quedan de alguna forma frustradas cuando el mensaje que recibimos hace referencia tan sólo a las letras que componen un nombre. Se trata, pues, de una indicación para que nos fijemos solamente en ellas, tanto más cuando el final del poema explicita lo que es una convicción del emisor sobre el asunto. Pero, ¿cuál es este asunto? ¿Es Julia, como sería lo usual, dado el título? Parece que el emisor renuncia ostensiblemente a configurar cualquier juicio o descripción, directa o indirecta (canto encomiástico, amoroso o elegíaco) que pudiera aplicarse o ser suscitado por una persona como referente exterior al discurso, para enraizarse solamente en la materia del signo mediante cuyo nombre este referente aparece en el mismo discurso. Por lo tanto, el asunto no es Julia como algo que está fuera del discurso, sino, sobre todo, la forma como está presente en el nombre. En este caso, es evidente que la atención del lector (y la intención del emisor) se concentran en la pura fisicidad del signo, el cual se nos presenta como objeto autónomo, como sujeto de un enunciado que consiste en la pura ejemplificación de sus características formales. Es decir, que el tema consiste en explicitar la forma del contenido, y éste en una designación nominal; por lo tanto, tema y comentario son una misma cosa.

Sin embargo, no podemos pasar por alto otras señales que el texto ofrece y que dan lugar a otro tipo de consideraciones. Por ejemplo, ¿qué función tienen las palabras que aparecen en redonda al final de cada verso? Para empezar, la redonda es un signo gráfico que indica un sentido que debe añadirse a su significado. Y este sentido surge de la connotación que cada uno de ellos puede «evocar» (*vid. supra,* aptdo. II.3: «Ejemplificación»). Así *junio, Urania, lila, imanta* y *aurora* no son signos directos; sugieren «algo» que, proviniente de un nivel sensual, sentimental o cultural, se une a las letras y les otorga, finalmente, algunos de los sentidos tópicos que se pretendían evitar. Ejemplarmente, el poema exhibe, de forma casi ingenua, las propiedades remáticas de su discurso, tanto en el nivel fonológico-gráfico como en el nivel semántico de la denotación indirecta. Y además hace que estas propiedades formen parte de su tema, de manera que también a este nivel se comporta como ejemplificación, haciendo coincidir el tema con el comentario.

Por último, y en relación a la aparición de la subjetividad, si prescindiéramos del último verso, este poema sería también, como el anterior y en este aspecto concreto, un ejemplo de ocultación y desaparición del emisor; sin embargo, dada la aparición casi brutal al final del poema de una subjetividad convencida de la operación poética mostrada, no podemos sino atribuirle la intención del sentido, la intención del poema de ser una poética, de revelar una manera de hacer y de concebir el hecho poético. Pero debemos reconocer que el sentido *ya* había aparecido en la primera estrofa del poema como algo inherente a su propia manifestación. De manera que la voz que aparece en el último verso no cambia la naturaleza del poema, no lo convierte de visionario a conceptual, sino que, simplemente, corrobora la visión haciéndose partícipe de ella.

---

[8] J. Brossa, «Cant» (1954), en *Poesía Rasa,* Barcelona, Ed. 62 («Poesía/Sèrue Gran»), 1990, pág. 193. (Traducción: *Julia:* «La jota es la jota de *junio.* / La u es la u de *Ucrania.* / La ele es la ele de *lila.* / La i es la i de *imanta.* / La a es la a de *Aurora.* // Y no me arrancaréis de esta base.»)

Consecuentemente a todos estos análisis, este poema es, además de un ejemplo de poesía en la que el tema y el comentario son la misma cosa (y que, finalmente, podría resumirse con la célebre frase mallarmeana según la cual «la poesía no se hace con ideas sino con palabras»), una muestra del recurso que se ha denominado «ejemplificación». Pero además, y en un proceso revelador semejante al que se produce al abrir una caja que tiene dentro otra que contiene a su vez otra, este poema revela, como he dicho, la presencia de un sujeto que aparece no sólo como responsable de los enunciados, sino como intencionado autor del sentido de esta interpretación «ejemplificada» que él impone, que es la intención que debe darse a estos enunciados y que constituye su sentido nuclear. De manera que, si unimos todos estos aspectos del análisis, debemos concluir que se trata de un poema con una figuración mimético-objetiva que revela un sentido sostenido por un sujeto, que aparece como una persona que mantiene una actitud determinada y determinante respecto a lo que el poema demuestra y es.

3.3. El correlativo objetivo

Otra estrategia textual para la manifestación de la intencionalidad del sentido es la que corresponde a lo que T. S. Eliot, en su ensayo sobre *Hamlet* de Shakespeare, definió como un método de composición basado en el «correlativo objetivo». Eliot define así esta forma concentrada y breve de moderna alegoría:

> «The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an "objective correlative", in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given the emotion is immediately evoked» [T. S. Eliot, 1951: 141-146][9].

Valga como ejemplo inmediatamente mostrativo de esta estrategia un breve poema de Josep Carner:

Pietat

A l'arbre hi ha una fulla que ja està a punt de caure / i l'últim raig del dia, que ho sap, encar la daura[10].

Creo que la estrategia es fácilmente reconocible: el acontecimiento —el último rayo del sol dorando todavía una hoja que, ya sin virtud, está a punto de desprenderse del árbol—, está usado aquí como fórmula para evocar algo de más difícil decibilidad: la emoción que produce la piedad.

En este poema, además, se consigue realmente crear la emoción sólo con el recurso de la figuración objetiva, la cual aparece nítida y directamente ante la conciencia del lector, el cual reconoce el acontecimiento como realizándose en un paisaje que forma parte de su experiencia mundana: una puesta de sol, un árbol, la caída de las hojas en otoño. Y la presencia del título constituye la única indicación para interpretar el texto. En él no hay, evidentemente, ninguna forma de subjetividad. Sólo esta estrategia textual hace que el discurso, emitido desde una voz no atribuible a persona alguna, sea comprendido como lo que es —la descripción-presentación del acontecimiento— y que, a la vez, sea la imagen que, analógicamente, formaliza el sentimiento o la emoción de la piedad.

Sin embargo, esta estrategia es compatible también con la aparición explícita de una sub-

---

[9] T. S. Eliot, «Hamlet and his Problems» (1919), en *Selected Essays*, Londres, Faber, 1951, 3.ª ed., págs. 141-146, con el título «Hamlet». (Traducción: «El único modo de expresar una emoción de forma artística es utilizando un "correlativo objetivo"; en otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que constituirán la fórmula de esta emoción *particular*; de manera que cuando estos hechos externos que determinan y provocan una experiencia sensorial están dados, la emoción aparece inmediatamente evocada.»)

[10] J. Carner, «L'oreig entre les canyes» (1920), en *Obres Completes. Poesia,* Barcelona, Ed. Selecta, 1954, pág. 517. (Traducción: Piedad: «Hay en el árbol una hoja que ya está casi por caer / y el último rayo del día, aun sabiéndolo, la dora.»)

jetividad que, en este caso, puede hacerse responsable no sólo de la presentación o elección del correlativo objetivo sino, además, indicar inequívocamente su interpretación. Veamos como ejemplo un poema de Rosalía de Castro:

¡Cál as nubes no espaso sin límites
errantes voltexan!
Unhas son brancas,
outras son negras;
unhas, pombas sin fel me parecen;
despiden outras
luz de centela...

Sopran ventos contrarios na altura,
i á desbandada,
van levándoas sin orden nin tino,
nin eu sei pra ónde,
ni sei por qué causa.

Van levándoas, cal levan os anos
os nosos ensoños
i a nosa esperanza[11].

No es difícil hallar los signos de subjetividad en el lenguaje de este poema. Primeramente, encontramos las señales de admiración, signo inequívoco de la subjetividad expresada, aparecida en forma directa y en expresión libre. En este mismo nivel, aparecen los puntos suspensivos como indicación de un corte del hálito del discurso, un dejar en suspenso la lógica racional del mismo para hacer del silencio un espacio significativo. Más adelante, aparecen ya los pronombres personales: el yo responsable de la interpretación y, ya desvelando el enigma, el plural que poseen las ensoñaciones y la esperanza. Estas ensoñaciones y estas esperanzas son de realmente difícil decibilidad, sin embargo, no hay duda de que son el motor, el núcleo importante del poema, su sujeto temático. Sólo que para comunicar la emoción o emociones, el sentimiento que conllevan, la autora ha recurrido a presentar analógicamente un objeto —las nubes— y una cadena de aconteceres —la acción del viento en ellas— que con su aparición, y en la forma en la que son representados, evocan la emoción buscada: el cambio, la fugacidad, la fragilidad y la inconsistencia de nuestras esperanzas y de nuestras ensoñaciones.

Y, en un registro de emoción más vívida, dos versos de la misma poetisa que ejemplifican intensa aunque minimalmente esta estrategia del correlativo objetivo, en la frontera ya de otro tipo posible de correlación: aquel correlativo que muestra una interpretación indefinida, ya que la emoción expresada es, en sí misma, indefinida e indefinible: «Da sede que me abrasa, craras fontes, / apagade o queimor!»[12]. La mayor intensidad emotiva de estos dos versos con respecto al poema anterior surge, precisamente, de la aparición directa de una subjetividad, no ya como emisora de una constatación, como sucedía en el poema anteriormente citado, sino como sujeto de una enunciación que construye un acto de lenguaje ilocutivo, cuya pragmaticidad queda expuesta en esta súplica dirigida a un receptor, también textual, del cual se espera, se desea, se necesita la reacción inmediata. En este caso, es evidente que esta serie de acontecimientos —la sed abrasadora que suscita la patética y urgente demanda de la voz emisora, y las claras fuentes que pueden calmar esta sed— configuran una experiencia sensorial que hace aparecer, en evocación, la emoción deseada: quizá angustia, quizá deseo febril, la intensa sensación de carencia que no podría

[11] Rosalía de Castro, *Follas Novas* (1880), en *Poesía Completa en Galego*, B. Varela Jácome (ed.), Vigo, Edicións Xerais de Galicia, S. A., 1990, 4.ª ed., pág. 219. (Traducción: «¡Cómo las nubes en el espacio sin límites / errantes dan vueltas! / Unas son blancas, / otras son negras; / unas, pompas sin hiel me parecen; / irradian otras / luz centelleante... // Soplan vientos contrarios en la altura, / y en desbandada, / van llevándoselas sin orden ni tino / ni yo sé hacia dónde / ni sé por qué causa. // Van llevándoselas, como se llevan los años / nuestros ensueños / y nuestra esperanza.»)

[12] Rosalía de Castro, «Na Catedral», *Follas Novas* (1880), en *op. cit.*, pág. 223 (Traducción: «¡De la sed que me abrasa, claras fuentes, / apagad el ardor!»)

ser expresada y que encuentra en estos versos su formalización objetivamente correlativa.

4. LA SUBJETIVIDAD EN EL DISCURSO POÉTICO

Poetry affords the clearest examples of the subordination of reference to attitude [I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, 1924, Londres, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1967, pág. 216].

Finalmente, en los análisis siguientes intentaré una aproximación a la subjetividad como responsable de los enunciados y directamente explicitada en los actos de lenguaje que constituyen el texto poético. En estos casos, el objeto de mi reflexión se desarrollará en cómo esta subjetividad aparece entretejida en la composición de unas formas que, de alguna manera, mimetizan su significado y establecen el sentido global del poema. Para ello seguiré la pauta de Epstein ya explicitada (*vid. supra*, aptdo. I), combinando el análisis de estas relaciones miméticas (que podrían ser consideradas como casos de lo que se ha especificado en el apartado II como la señal retórica denominada «ejemplificación») con el análisis de distintas formas de aparición explícita de la subjetividad en el lenguaje.

1. El primer poema que voy a analizar será un ejemplo de lo que Epstein denomina *mimesis objetiva*. Es decir, un artefacto verbal cuya *forma*, tejido textual (o substancia y forma de la expresión) mimetiza, mediante la composición de un esquema análogo, la substancia del contenido manifestada en la forma de este contenido. Así el siguiente poema de Narcís Comadira:

«GIGA»

Les llargues nits als refugis, les bombes,
el cant de les sirenes, tot retorna
al dolç captard burgès. No te'n recordes?
Que llunyanes les ombres, els globus captius,
les llargues nits als refugis, les bombes.
I aquells adolescents morien a milers
i s'han podrit sota tants camps d'Europa
i són llavors de fàbriques, de carbó i remo-
[latxa,
petits crims passionals, bicicletes,
formigó i horitzons, camins i agricultura.
Les barcasses van lentes pel canal.
Tulipes i mantega bressolen cabells rossos,
cossos alts que s'engreixen, concebuts
en captards de misèria, les bombes,
llargues nits als refugis, tot retorna,
el cant de les sirenes, les guerres mundials.

Ara, Herr Hitler, podeu donar la volta.
Quants terrossos voleu en el somriure?
—Totes les noies d'Europa m'obliden,
dolç petit cor de pelfa acotxat amb murmuris[13].

Sería casi ocioso intentar una paráfrasis de la anécdota. Primero porque es harto explícita, pero además, y esto es más pertinente para mi explicación, porque considero que el contenido de la anécdota es sólo una figuración, en cierto modo alegórica y a la manera de correlativo metonímico, del sentido nuclear del poema. Empecemos pues fijándonos en su título: una «giga» es una danza antigua de origen escocés o irlandés, de ritmo ternario y binario, rápida y circular. A partir del siglo XVI

[13] N. Comadira, «Les ciutats» (1976), en *La llibertat i el terror*, Barcelona, Ed. 62 («Cara i Creu»), 1986, pág. 119. (Traducción *Giga:* «Las largas noches en los refugios, las bombas / el canto de las sirenas, todo vuelve / al dulce atardecer burgués. ¿Ya no te acuerdas? / Qué lejanas las sombras, los globos cautivos, / las largas noches en los refugios, las bombas. / Y aquellos adolescentes morían a millares / y se han podrido en los campos de Europa / y son semilla de fábricas, carbón y remolacha / pequeños crímenes pasionales, bicicletas / hormigón y horizontes, caminos y agricultura. / Las barcazas son lentas en el canal. / Tulipanes y mantequilla mecen cabellos rubios, / cuerpos altos que engordan, concebidos / en atardeceres de miseria, las bombas, / largas noches en los refugios, todo vuelve, / el canto de las sirenas, las guerras mundiales. // Ahora, Herr Hitler, podéis daros la vuelta. / ¿Cuántos terrones queréis en la sonrisa? / —Todas las muchachas de Europa me olvidan, / dulce corazoncito de felpa acunado entre murmullos.»)

se usó en obras instrumentales: en el Barroco forma parte de la suite y, más tarde, como final de diversas formas musicales y con función de envío al «da capo». En todo caso, imaginariamente, la giga es un movimiento circularmente repetitivo que es, al mismo tiempo, final e introducción a lo mismo, tanto en su forma coreográfica como auditiva. Repetición, eterno retorno de acontecimientos vitales: vida, guerra, muerte, supervivencia, recuperación, vida, guerra, muerte... Éste es el sentido nuclear del poema. Éste es su tema. Y su comentario se textualiza en una forma que también reproduce esta imagen repetitiva: en su realización métrica de ritmos ternarios y binarios combinados, y en su representación léxica con frases repetidas y con isotopías descriptivas de ambiente y de situación histórica.

Evidentemente hay más detalles y, como es sabido, ninguna interpretación puede pretender abarcar la totalidad de las significaciones virtuales de una obra. Incluso detalles tan importantes como la convincente figuración metonímica a la que recurre en este poema para formalizar una realidad sociológica que ya pertenece a la historia reciente de Europa. Detalles retóricamente tan significativos como el olvido de lo terrible al amparo del «dulce atardecer burgués», detalles de patética metáfora en los cadáveres de los adolescentes muertos en el campo de batalla y que son simiente para los nuevos frutos del bienestar, detalles como el de las «barcazas que van lentas por el canal», eficaz imagen de la vitalidad, confortabilidad y riqueza de la Europa de los ríos navegables.

Todos estos detalles importantes serán ahora dejados de lado, no por falta de interés, sino por quedar fuera del objeto específico de esta indagación. Sin embargo, hay uno de ellos que sí entra dentro de mi objetivo de análisis de aparición de la subjetividad: la voz que, desde el principio, habla en el poema. Esta voz construye lo que podemos denominar, con Epstein, «mimesis dramática», y podemos hacerlo en un doble sentido: primero, en el sentido de que revela una persona, una conciencia que asume una interpretación de los hechos; y en segundo lugar, en el sentido de que esta persona, emitiendo una serie de preguntas, establece un diálogo y da lugar a la presencia de, como mínimo, otra persona. Esta otra persona es, al principio, sólo alguien a quien se induce a recordar pero, ya al final, es alguien que, interpelado por su propio e histórico nombre, responde a la última e irónica pregunta con voz propia y con sentido enigmático. Esta figura de Hitler, interpelada por la voz que ha iniciado la evocación poética y que es invitada a «volverse», a darse la vuelta y a seguir en la danza —con la ironía del azúcar en la sonrisa del «partenaire»—, abre un abismo para la interpretación: ¿Es que esta figura, que connota ya unos designios políticos indeseables y unas actitudes vencidas, sigue estando presente, agazapada detrás de la abundancia pero siguiendo el ritmo de la danza y presta a participar con el movimiento preciso? La Europa victoriosa, ¿no ha realizado muchos de sus proyectos de Estado?; la Europa vencida, ¿no vuelve a sufrir sus rigores? ¿Vencedores y vencidos no están en la misma danza? Como en «Le temps retrouvé», casi todo es una cuestión de posición. Y en la danza estas posiciones se repiten. Y la respuesta de Hitler no hace más que desviar la mirada hacia lo más incontrolable, inconsciente y arcaico del desastre. Esta coda que clausura el poema, como dice A. J. Greimas, «transforma el discurso (narración) en objeto estructural y la historia (anécdota) en permanencia» [Greimas, 1970: 271-283].

De manera que, también en este poema, se dan varias estrategias textuales: la mimético-objetiva que lo hace un poema modelo de «ejemplificación», y la mimético-subjetivo-dramática, tanto en el aspecto de aparición de una subjetividad entretejida en el texto y que se explicita en la narración y en la interrogación, como en el sentido de la aparición de otros personajes que intervienen en el diálogo y componen el discurso poético.

2. Mi segunda ejemplificación se basa en el análisis comparativo de dos poemas para que, a través de sus diferencias, pueda demostrar la aparición de la subjetividad o *mimesis subjetiva* en el lenguaje, manifestada en dos formas distintas: las que Epstein ha denominado «mimesis dramática» o de «personae» y la denominada «mimesis auto-reflexiva». En estos comentarios, básicamente también orientados al análisis de la presencia de la subjetividad en el lenguaje, lo que importa es *la forma de los discursos,* de manera que la forma de la expresión interrelacionada con la forma del contenido mimetiza, por analogía, el sentido semántico concebido globalmente, una intencionalidad de la conciencia revelándose en su propio proceso de reflexión. Esta virtud significativa pertenece, pues, al ámbito del discurso, y su interpretación y análisis provienen de lo que Benveniste ha denominado una semiología de «segunda generación» a la cual pertenece la diferencia entre enunciado y enunciación —siendo esta última la formalización del discurso del que habla y la manera como se manifiesta en el enunciado la presencia del emisor de los mismos— [Benveniste, 1974: 43-66].

Los dos textos en cuestión son:

A) «Laberinto», de J. L. Borges

No habrá nunca una puerta. Estás adentro
Y el alcázar abarca el universo
Y no tiene ni anverso ni reverso
Ni externo muro ni secreto centro.
No esperes que el rigor de tu camino
Que tercamente se bifurca en otro,
Tendrá fin. Es de hierro tu destino
Como tu juez. No aguardes la embestida
Del toro que es un hombre y cuya extraña
Forma plural da horror a la maraña
De interminable piedra entretejida.
No existe. Nada esperes. Ni siquiera
En el negro crepúsculo la fiera[14].

B) «Teseu», de Gabriel Ferrater

Un sol fil et daura
la fosca memòria
corre pels tapissos
on t'has figurat.
Tornes, tornes tu?
No trepitges fort,
i et fas sofrir els ulls
a seguir la trama
pels vells corredors.
Salves esvorancs
de por successiva,
només que et llampeguin
lluïssors de fe
que, una mica idèntic,
algú que pots dir
que és tu mateix, sempre
fa camí amb tu.
No retrobaràs
la teva ombra espessa,
el dúctil propòsit
amb què saps trair,
fins que surtis on,
a la llum del sol
(«quina? quina?» et crida
la gralla) plegades,
t'esperen les dones[15].

Ambos poemas tienen un arquetipo temático común: la historia mitológica del héroe Teseo. Según un episodio de esta leyenda mitológica, Teseo, hijo de Egeo, rey de Atenas, y también hijo de Poseidón, dios de los mares,

[14] J. L. Borges, «Elogio de la sombra» (1964), en *Obra Completa,* Barcelona, Ed. Emecé, 1989, t. II, pág. 364.

[15] G. Ferrater, *Teoría dels cossos* (1966), en *Les dones i els dies,* Barcelona, Ed. 62 (col. «Cara i Creu»), 1969, pág. 168. [Traducción de J. M. Valverde, en *Mujeres y días,* Barcelona: Seix Barral, 1970, ed. bilingüe, página 273: *Teseo:* «Un solo hilo te dora / la sombría memoria, / corre por los tapices, / donde te has representado. / Vuelves, ¿vuelves tú? / No pisas fuerte, / y te haces sufrir los ojos / siguiendo la trama / por los viejos corredores. / Salvas simas / de miedo sucesivo, / sólo con que te refuljan / reflejos de fe, / que, un poco idéntico, / alguien que puedes decir que es tú mismo, siempre / camina contigo. / No volverás a hallar / tu sombra espesa, / el dúctil propósito / con que sabes traicionar, / hasta que salgas adonde, / a la luz del sol / ("¿cuál? ¿cuál?" te grita / el grajo) juntas, / te esperan las mujeres.»]

se ofreció para liberar a su ciudad del tributo anual exigido por Minos, el poderoso rey de Creta. Este tributo consistía en la entrega de siete muchachos y siete muchachas que eran sacrificados al peligroso monstruo Minotauro, el cual, aplacada su ferocidad mediante este tributo de sangre joven, se mantenía encerrado en el laberinto de Creta. Teseo deberá entrar en el Laberinto, hallar al Minotauro y darle muerte. Para garantizar su retorno, Ariadna, hija de Minos y enamorada de Teseo, le dio a éste un ovillo de hilo a fin de que, una vez Teseo hubiese matado a la fiera, el hilo le señalara el camino para poder salir del Laberinto.

En un sentido general, aunque mortales, los héroes utilizan con magnanimidad sus virtudes semidivinas de potencia y valentía, y, citando a C. García Gual, «según la etimología del término, el héroe, *héros,* es el que ha alcanzado la madurez, el que realiza el máximo de lo asignado a la condición humana» [García Gual, 1992: 170]. Pero, además, el caso del héroe Teseo, y en el episodio de su lucha con el Minotauro, parece ser una representación perfecta de lo que podría llamarse la lucha del hombre consigo mismo, o con las fuerzas perversas de su naturaleza. Como dice P. Diel, refiriéndose a esta historia mitológica, «raramente el carácter psicológico del sentido oculto de un mito aparece tan claramente expuesto a través del friso de lo fabuloso» [P. Diel, 1966: 176-193]. Efectivamente, y sólo centrándonos en el episodio de la lucha con el Minotauro, es suficiente recordar que este monstruo, mitad toro mitad hombre, es fruto de las relaciones perversas entre Pasífae y Poseidón y, por lo tanto, es hermano mítico del propio Teseo. Teniendo en cuenta, pues, este dato, es fácil convenir otra vez con Diel cuando interpreta que «Teseo, al enfrentarse al Minotauro, debe luchar contra su propia falta esencial, la tentación perversa que lo habita secretamente» [1966: 181]. Por otra parte, el Laberinto, donde Minos mantiene encerrado al Minotauro porque se avergüenza de este hijo monstruoso que le ha dado su mujer Pasífae, adquiere, de nuevo citando a Diel, «una significación simbólica: representa al hombre en general, más o menos secretamente habitado por la tendencia secreta al dominio y a la traición» [1966: 181].

La utilización de este mito en ambos poemas incluye pues toda esta serie de saberes ya institucionalizados en nuestra cultura literaria. Efectivamente, ambos formalizan un comentario a este architexto latente: ambos representan un diálogo, una reflexión sobre o en torno a este sentido implícito, impuesto por la tradición y por la hermenéutica canónica de esta historia mitológica. Lo realmente emocionante en ambos poemas es precisamente la perdurabilidad del sentido de este mito convertido en acto de lenguaje, en acción lingüística de una voz que habla desde la aceptación de este sentido y que, sin embargo, le aporta matices de significación distinta, matices que invierten, o subvierten, o amplían su significado canónico, extraído de la narración primigenia. Desde la contemporaneidad, ambos poemas ponen a prueba la pervivencia del mito, ambos asumen el paradigma de la condición humana representada en la figuración del héroe Teseo, y ambos reaccionan frente a ella en una peculiar actualización.

Efectivamente, y a pesar de la coincidencia pretextual, estos dos poemas muestran unas diferencias formales importantes cuyo análisis nos conducirá a construcciones de sentido muy distintas. En el poema de J. L. Borges (poema A), el sujeto de la enunciación —un yo implícito en el tú al que se dirigen los enunciados— compone una figura conceptual concretizada en el laberinto como catalizador de una serie de acontecimientos que caracterizan el enigma que es toda vida humana. Es decir que, en el poema de Borges, el sujeto de los enunciados se articula desde la descripción del laberinto (el de la historia mitológica y también la figura de laberinto en general), y es esta figura objetiva la que actúa como una especie de correlativo objetivo que sirve a las intenciones del sujeto de la enunciación (al responsable y emisor de los enunciados del

poema) para emitir *su juicio* sobre lo enigmático del desarrollo de toda vida humana.

De este modo, el emisor consigue formalizar una emoción cuyo origen se encuentra en la tesitura de objetividad con la cual el emisor intenta convencer al «otro», y mediante la aparición de una *subjetividad dramática o de persona* (dirigiéndose a un tú textualizado que, por supuesto, puede tratarse del mismo emisor), de algo que él asume como una convicción cierta: la emoción producida por el sentimiento de fatalidad y por la constatación de la carencia de posibilidad de control que rigen los acontecimientos de toda vida humana. El tema del poema es, pues, algo que radica fuera del discurso y, en consecuencia, el poema se constituye a la vez como una *mimesis* objetiva (representación de un objeto) y como una *mimesis* subjetiva de tipo dramático, por cuanto representa el discurso aseverativo de un personaje interpretando una manera de ser las cosas.

En el poema de G. Ferrater (poema B), en cambio, el tema consiste en la formalización de la propia subjetividad en el acto del lenguaje, «palabra en el tiempo» como diría Machado. Si observamos el título de la composición, nos encontramos con un nombre propio en lugar del sustantivo común que daba título al poema de J. L. Borges. De manera que, de la leyenda mitológica de Teseo y el Laberinto, lo que este poema parece que va a destacar es al personaje protagonista y no cualquier otra cosa o lugar de su acción. Sin embargo, el hecho de que el tema o el sujeto del enunciado sea una persona no determinaría la subjetividad del discurso; ésta sólo puede venir determinada por la aparición en el discurso del sujeto de la enunciación, es decir, por la presencia del yo emisor de los enunciados. En este poema, como en el anterior, el yo que habla no aparece si no es mediante el hecho de que habla a alguien. Ahora bien, en este caso, a diferencia del anterior, el objeto de los enunciados no es el juicio sobre algo (el laberinto) que radicaría fuera de ambos, sino que la voz parlante se dirige al tú para describir la propia interioridad de ese tú: una serie de sucesos que caracterizan esencialmente y existencialmente a ese tú. Ese tú es, como indica el título, Teseo, y los enunciados que describen las vicisitudes interiores de este Teseo se originan en una interpretación del mito por parte del emisor de dichos enunciados.

Efectivamente, a través de la descripción de los sucesos mentales que, según la voz que habla, se dan en la conciencia de Teseo, podemos seguir la situación del héroe en su laberinto: el hilo de la memoria de lo que ha sido, la confusión, la indecisión, el miedo; la pérdida de identidad, el hallazgo de lo monstruoso en sí mismo, los mecanismos de autoficción para conseguir recuperar su figuración y su destino, y la salida a la luz del sol donde le espera Ariadna, las mujeres, aquello que delimita sus relaciones con el mundo, lo otro. Como sea que estos sucesos son fundamentalmente de ámbito psicológico y extremadamente subjetivos, inmediatamente reconocemos el travestismo: siendo posible atribuir al personaje de Teseo todos estos estados de la conciencia, es también evidente que el emisor se acoge al esquema del arquetipo Teseo para formalizar autorreflexivamente su propia experiencia. En definitiva, este tú que es Teseo y al que se dirige el emisor y sujeto de la enunciación, no es más que el otro polo de un diálogo consigo mismo —en realidad, se trata de un monólogo, ya que no hay indicios de que se espere ningún tipo de intervención por parte del tú al que, formalmente, se dirige el emisor—. Y esta *subjetividad autorreflexiva* del emisor se deja actualizar mostrándose en la forma de la expresión y en la forma del contenido del poema.

El poema de Borges está construido desde la negación. Desde el primer momento advertimos que «no habrá nunca una puerta (...) / y el alcázar abarca el universo», es decir, a diferencia de Teseo, el laberinto que encierra al monstruo (que es un hombre) y al posible héroe (una figuración del tú, quizá de este Teseo contemporáneo al que se dirige la voz que enuncia) es un alcázar, una fortaleza de la que

no hay salida (ni hilo de Ariadna, por tanto), puesto que el laberinto es el TODO, el universo. En este laberinto nada sucederá, nada que no sea el propio devenir en el que aparecen seres humanos «... cuya extraña / forma plural da horror a la maraña / de interminable piedra entretejida.» No hay que esperar ni siquiera ningún momento de grandeza heroica, ya que no hay ninguna fiera palpable, de significado preciso, a quien combatir, excepto a alguna forma humana, semejante a ti mismo (a sí mismo, a uno mismo). No hay pues lugar para el héroe, y el hombre ha dejado de ser ya la medida de todas las cosas para ser un átomo de una materia caótica y cuyos movimientos han dejado de tener ya causa y consecuencia. No hay lucha ni fin, ni triunfo o derrota, y el hombre, en fin, ha dejado ya de ser un sujeto para la historia.

Este discurso temáticamente nihilista está realmente, lingüísticamente, formalizado sobre una gramática de la negación, lo cual le confiere ya una propiedad remática que incide en su negatividad. Por otra parte, si observamos ahora la fisicidad del poema, nos damos cuenta de que éste presenta una estructura lingüística perfectamente controlada según un canon de estricta lógica explicativa. A pesar de carecer de los espacios interestróficos, es evidente que se trata de un soneto, la forma métrica más representativa de una estricta lógica previamente configurada. Con versos endecasílabos de amplio hálito, su métrica exige el desarrollo de una idea sostenida y realizada según una lógica estricta. La imagen visual que se forma en el lector compone, conjugando reiteraciones de sonido con las reiteraciones o isotopías de motivos temáticos en una estructura reiterativa, un cuerpo geométrico fácilmente inscribible en un rectángulo. Sin embargo, y en la indagación que me interesa ahora, éstos son detalles propiamente estilísticos que vendrían a sumarse a otros infinitos análisis del lenguaje de la figuración en sus diversos niveles fonológicos, sintácticos y semánticos o léxicos. El poema de Borges está construido sobre un esquema estilístico de fértil producción, cuyo clasicismo garantiza grandes hallazgos retóricos, formales y conceptuales. Pero ateniéndonos ahora a aquella intención global, al sentido, podemos intentar otro tipo de explicaciones para, después, poder comparar sus resultados con los que surgirán de la lectura del segundo poema.

Para empezar, debemos fijarnos en el título, esta indicación del sentido a la que no siempre dedicamos la suficiente atención, quizá porque nos parece un dato obvio, casi banal. La elección de «laberinto» como título indica, por descontado, una referencia al mito de Teseo, pero indica también que podemos esperar algo referido a un objeto, a un laberinto. A medida que avanzamos en la lectura, entendemos que, partiendo del laberinto de Teseo, la voz lírica que sostiene el poema pretende suscitar una convicción en el receptor, el cual, por cierto, puede adquirir forma plural en un mí mismo o en un sí mismo o en un yo mismo: es, en definitiva, el tú inherente al yo que habla.

Tenemos así una situación comunicativa en la que alguien emite un enunciado sobre algo, en este caso, sobre algo que está fuera del discurso: el tema del laberinto, el cual incluye también su significado secular como paradigma de la condición humana. Sobre este tema, que se presenta como algo objetivo ya desde el título, el emisor es capaz de emitir un juicio destinado a suscitar una convicción en el receptor. La convicción suscitada es la negación de la potencia humana para dominar su destino. Es la negación del antiguo significado del mito lo que sostiene todo este juicio aseverativo que el poema formaliza.

Pues bien, este tipo de discurso implica una actitud aseverativa. Quien habla, el sujeto de la enunciación, lo hace desde una convicción de verdad, verdad que no es necesario que lo sea en realidad o que sea verificable, sino que basta solamente con que sea verdad en y para la conciencia del que habla. Es decir, que estamos ante una figuración presentada como objetiva, y sobre la que el emisor emite un juicio desde fuera. Este juicio es el

«así» que constituye el poema, y configura un discurso que podríamos denominar didáctico, en tanto que persigue suscitar una convicción en el receptor. Este tipo de discurso no puede sino presentarse en una forma objetivada, en una argumentación dirigida a persuadir al otro, al receptor, y capaz de sostener el sentido del discurso.

En consecuencia, este sentido global viene configurado supralingüísticamente por algo tan subjetivo como es la actitud del hablante respecto de sus enunciados y que, en este caso, se actualiza en la forma aseverativa de su discurso. La subjetividad del emisor se revela, pues, en la forma aseverativa de su discurso, aunque éste verse sobre algo que está fuera del emisor, algo de lo cual este emisor se mantiene distante y sobre lo cual emite un juicio.

En el poema de Gabriel Ferrater, la subjetividad del emisor extremará esta forma subjetiva de revelarse de manera que el emisor, el sujeto de la enunciación, complementando esta actitud aseverativa con otras formas de enunciación, se presentará a sí mismo como objeto, es decir, como sujeto de sus enunciados. El discurso, pues, adquirirá una forma autorreflexiva y, consecuentemente, el tejido verbal que formalizará esta autorreflexión presentará realizaciones lógicas, gramaticales, que manifestarán en sí mismas esta subjetividad autoexpuesta.

En cuanto a la forma de la expresión, estas frases de ritmo breve, como entrehiladas en un magma de experiencia todavía sin formulación, estos versos cortos de ritmo seriado en la sílaba quinta (como si cada uno fuera uno de los hemistiquios de un endecasílabo con cesura después de la quinta acentuada —decasílabo, en denominación catalana—), mimetizan adecuadamente, comparándolos con las estructuras del poema de Borges, lo que podría ser el espectro de un fluir de una conciencia que se habla a sí misma, que se muestra en sus comportamientos y experiencias más intransferibles. Por otra parte, la forma del contenido configura un discurso en proceso, palabra en el tiempo, actualizada en estructuras muy dúctiles que admiten la inserción de paréntesis, interrogantes, alusiones sólo íntimamente reconocibles..., estructuras que componen la trama donde la memoria (el hilo de Ariadna) se entreteje con el fluir verbalizado del subconsciente.

A diferencia del *Laberinto* borgiano, este *Teseo* de Ferrater no configura un juicio establecido sobre la forma de ser y de interpretar algo exterior al propio discurso, sino que revela la forma de ser de una subjetividad en el propio proceso de aparición en el discurso. La actitud en la que se origina este discurso es una actitud eminentemente contemplativa con la cual un sujeto accede a su propia realización como ser en el lenguaje. Por otra parte, y como ya he dicho, mi interpretación del poema se basa en que los enunciados de este discurso versan sobre el mismo sujeto de la enunciación y expresan sus más íntimas configuraciones. Desde este punto de vista, el sujeto de la enunciación no puede sino presentarse en una forma de alguna manera objetivada, ya que si no fuera así, le sería imposible (a él y también al lector) formalizar la experiencia —de por sí, una experiencia de lo indecible como es la configuración de la propia subjetividad—. Para lograrlo, el poema activa, cuando menos, dos estrategias: la *mimético-dramática,* con la cual asume el personaje de Teseo en el Laberinto, este tú que le permite una mínima objetividad y, sobre todo, la *mimético-autorreflexiva,* con la cual, y en el propio proceso de formalización del discurso, aparece una subjetividad desintegrada y diluida en su laberinto. Esta subjetividad se muestra incapaz de autocontrol sobre las cosas y las relaciones, a no ser que, olvidada de sí misma, consiga salir del laberinto y volver al exterior, a la luz del sol, donde le espera la alteridad —en el caso de este poema, y siguiendo también la pauta del mito teseico en el cual Ariadna simboliza la ayuda moral que puede salvar al héroe—, donde le esperan (entre la positiva Ariadna y la negativa Fedra, ¿cuál escogerá?) las mujeres.

4.1. A MODO DE CONCLUSIÓN

La servidumbre de toda formulación verbal es su necesaria exposición lineal. Me refiero a que sólo esta condición inmanente a la escritura ha dictado el orden de aparición de los niveles de análisis que he ido exponiendo. En realidad, el orden podría haber sido el opuesto: empezar por la «aparición de la subjetividad en el lenguaje poético», en cuyas diferentes virtudes y actitudes radicaría el origen del discurso poético, seguir con el análisis de este discurso en sus «estrategias textuales», y terminar con el producto de esta acción discursiva, de esta *poiesis,* que es la palabra poética en su varia manifestación y que el lector recibe como «señales retóricas». En cualquier caso, se plantea el mismo problema: ¿cómo analizar separadamente aquello que se constituye como una unidad construida en una serie de relaciones y proyecciones entre un nivel y otro de realización? Porque parece evidente que la palabra poética es el producto de un discurso que tiene su origen en la manifestación de una subjetividad más o menos explicitada y presente en sus enunciados.

Es evidente que ningún comentario, ningún sistema y ninguna metodología puede aspirar a dar cuenta total de este fenómeno. Y sólo la conveniente, y tal vez necesaria, formalización de lo que podríamos denominar como una experiencia de la lectura justifica el empeño de los filólogos y hermeneutas en transmitir algo de esta experiencia de la lectura de los textos poéticos, por medio de algún método de exposición y de argumentación que, revelándose a sí mismo, constituya ya de por sí un objeto de conocimiento y una forma del conocimiento: un instrumento de trabajo para otras lecturas y para otros textos. Las páginas precedentes intentan ser sólo esto: de alguna manera, la formalización de una actitud abierta y expectante ante el interrogante que plantea el lenguaje poético, ante el espacio para el diálogo que es la poesía. A mi modo de ver, un diálogo fundamental para la supervivencia del humanismo en la estructura del mundo actual y futuro.

Quedan muchas estrategias por exponer, muchas otras señales retóricas que advertir y, evidentemente, una infinita cantidad de observaciones por hacer sobre, acerca de, o dentro del lenguaje poético. Como es evidente, este capítulo no se ha propuesto una ejemplificación sistemática de cada una de las tendencias teóricas que han ido constituyendo la teoría de la literatura del siglo XX desde el formalismo a la neorretórica o desde la semiótica a la pragmática, aunque, en realidad, todos y cada uno de los ejemplos comentados ejemplifican —no podría ser de otro modo— algunas de las estrategias correspondientes a cada una de estas tendencias teóricas. Y en esta misma forma de parcialidad operativa, espero que de la explicación comparativa de los dos últimos textos puedan ser deducidas las muchas otras posibilidades poéticas que pueden extraerse de un análisis intertextual en el que la literatura, como institución sistemática de géneros y formas del discurso literario, se dé a sí misma sentido a partir de las relaciones que establecen las obras entre sí: el tipo de especulación en el que la poética se formaliza como estrategia comparatística y que C. Guillén ha denominado en título feliz y representativo *Entre lo uno y lo diverso* [Guillén: 1985].

En realidad, estas páginas sólo pueden aspirar a una aproximación parcial al problema, al interrogante que es cada poema y cada enunciado poético, desde una elaboración personal y como simple ensayo de trabajo. Si he partido del significado de la forma es porque, a mi entender, éste es el enigma principal que plantea la poesía. Ahora bien, creo que ha quedado suficientemente explícito que el concepto *forma* que aquí se ha expuesto no puede ser entendido como un cuerpo de procedimientos ni ornamentales ni tampoco independientes del significado que todo signo poético revela. De hecho, este entramado inseparable que componen la forma y su significado es la materia en la cual se inscribe el sentido más profundo, la razón de ser de la poesía como

experiencia de lenguaje, que es lo mismo que decir como experiencia del espíritu, y lo mismo que decir como experiencia del mundo construyéndose en la conciencia humana por medio de la palabra poética y en un diálogo entre los vivos y con los muertos.

BIBLIOGRAFÍA

ABAD, F., 1981, «Signo lingüístico-formal», J. Romera Castillo (ed.), *La literatura como signo,* Madrid, Playor, 1981.

AGUILAR E SILVA, V. M., 1968, *Teoría de la literatura,* Madrid, Gredos, 1975.

ALBALADEJO, T., 1981, «Aspectos del análisis formal de textos», *Revista Española de Lingüística,* 11, 1, págs. 117-160.

— 1983, «Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico-textual», en *Lingua e stile,* 18, 1, págs. 3-46.

— y GARCÍA BERRIO, A., 1982, «La lingüística del texto», en Abad, F., y García Berrio, A. (eds.), *Introducción a la lingüística,* Madrid, Alhambra, págs. 217-260.

— 1989, *Retórica*, Madrid, Síntesis.

ALONSO, D., 1950, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos,* Madrid, Gredos, 1987, 5.ª ed.

ARISTÓTELES, *Retórica,* A. Tovar (ed.), Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1971.

— *Poética,* V. García Yebra (ed.), Madrid, Gredos, 1974.

— *Retórica. Poética,* A. Blecua (ed.), trad. cat., Barcelona, Laia, «Textos filosòfics», 34, 1985.

— *Metafísica,* V. García Yebra (ed.), Madrid, Gredos, 1982.

ASENSI, M. (ed.), 1990, *Teoría literaria y deconstrucción,* Madrid, Arco Libros, S.A., «Lecturas».

ATTRIDGE, DURANT, FABB y MACCABE (eds.), 1987, *The linguistics of writting,* Manchester, Manchester U.P. (Trad. esp., *La linguística de la escritura,* Madrid, Visor, 1989.)

AUSTIN, J. L., 1962, *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con las palabras,* Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1971.

AYUSO VICENTE *et al.*, 1990, *Diccionario de términos literarios,* Madrid, Akal.

BAJTIN, M., 1970, *Esthétique de la création verbale,* París, Gallimard, NRF, 1984.

BALLY, CH., 1909, *Traité de stylistique française,* París, Klincksieck, 1983, 4.ª ed. (2 vols.).

BARTHES, R., 1953, *Le degré zéro de l'écriture,* París, Seuil. (Trad. esp., *El grado cero de la escritura,* México, Siglo XXI.)

— 1964, *Essais critiques,* París, Seuil. (Trad. esp., *Ensayos críticos,* Barcelona, Seix Barral, 1967.)

— 1968, «L'effet de réel», *Communications,* 11.

— 1970, «L'ancienne rhétorique», *Communications,* 16.

— *et al.*, 1982, *Littérature et réalité,* París, Seuil, Points.

BENVENISTE, E., 1966, *Problémes de linguistique générale,* París, Gallimard. (Trad. esp., *Problemas de lingüística general I,* Madrid, Siglo XXI, 19-89, 15.ª ed.)

— 1974, *Problémes de linguistique générale, 2,* París, Gallimard. (Trad. esp., ed. Siglo XXI, 19-89, 9.ª ed.)

BOBES NAVES, M. C., 1973, *La semiótica como teoría lingüística,* Madrid, Gredos.

— 1975, *Gramática de «Cántico»,* Madrid, Cupsa.

— 1981, «La literatura, signo de recepción crítica», en Romera Castillo (ed.), 1971.

BÜHLER, K., 1934, *Teoría del lenguaje,* Madrid, Alianza Editorial, 1988.

CULLER, J., 1975, *La poética estructuralista,* Barcelona, Anagrama, 1978.

— 1982, *Sobre la deconstrucción,* Madrid, Cátedra, 1984.

DE MAN, 1971, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism,* New York, Oxford Univ. Press.

— 1979, *Alegorías de la lectura,* Barcelona, Lumen, 1990.

— 1986, *La resistencia a la teoría,* Madrid, Visor, 1990.

DERRIDA, J., 1967a, *L'écriture et la différence,* París, Seuil.

— 1967b, *De la grammatologie,* París, Minuit.

— 1967c, *La voix et le phénomène,* París, PUF.

DIEL, P., 1966, *El simbolismo en la mitología griega,* Barcelona, Labor, 1991.
DUCROT, O., y TODOROV, T., 1972, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langages,* París, Seuil, Points.
ECO, U., 1962 y 1967, *Obra abierta,* Barcelona, Ariel, 1979, 2.ª ed.
— 1976, *Tratado de semiótica general,* Barcelona, Lumen, 1988, 4.ª ed.
ELIOT, T. S., 1951, *Selected Essays,* Londres, Faber, 3.ª ed.
EPSTEIN, E. L., 1975, «The Self-Reflexive Artefact: The Function of Mimesis in an Approach to a Theory of Value for Literature», en R. Fowler (ed.), 1975, págs. 40-79.
ERLICH, V., 1969, *El formalismo ruso,* Barcelona, Seix Barral, 1974.
FERRATÉ, J., 1968, *Dinámica de la poesía,* Barcelona, Seix Barral, 1982, 2.ª ed.
FISH, S., 1980, *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretative Communities,* Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press.
— 1970, «La literatura en el lector: estilística "afectiva"», en R. Warning (ed), págs. 111-131.
FONTANIER, 1821-1830, *Les figures du discours,* París, Flammarion, 1977.
FOWLER, R. (ed.), 1975, *Style and Structure in Literature,* Oxford, Basil Blackwell.
GARCÍA BERRIO, A., 1973, *Significado actual del formalismo ruso,* Barcelona, Planeta.
— 1978, «Lingüística del texto y texto lírico (la tradición textual como contexto)», *R. S.-E.L.*, 8, 1, págs. 19-76.
— 1979, *Lingüística, Literalidad/Poeticidad (Gramática, Poética, Texto),* Cátedra, págs. 125-170.
— 1981, «La poética lingüística y el análisis literario de textos», *Tránsito,* h-i, págs. I-II.
— 1985, «Retórica com ciencia de la Expresividad (Presupuestos para una Retórica General)», *Estudios de Lingüística,* 2, Alicante, Universidad.
— 1989, *Teoría de la literatura,* Madrid, Cátedra.
GARCÍA GUAL, C., 1992, *Introducción a la mitología griega,* Madrid, Alianza.
GARRIDO, M. A., 1982, *Estudios de semiótica literaria,* Madrid, CSIC.
— (ed), 1986, *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos,* Madrid, CSIC.
— (ed.), 1988, *Teoría de los géneros literarios,* Madrid, Arco Libros, S. A.
GENETTE, G., 1966, *Figures I,* París, Seuil, Points.
— 1969, *Figures II,* París, Seuil, Points.
— 1972, *Figures III,* París, Seuil, Poétique.
— 1976, *Mimologiques,* París, Seuil, Poétique.
— 1979, *Introduction a l'architexte,* París, Seuil.
— 1991, *Fiction et Diction,* París, Seuil, Poétique.
— *et al.*, 1986, *Théorie des genres,* París, Seuil, Points.
GOODMAN, N., 1968, *Los lenguajes del arte,* Barcelona, Seix Barral, 1976.
GREIMAS, J., 1970, *Du sens. Essais sémiotiques,* París, Seuil.
— y COURTÉS, J., 1979, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje,* Madrid, Gredos, 1982.
GROUPE, M., 1970, *Rhétorique générale,* París, Larousse.
— 1977, *Rhétorique de la poésie,* París, Seuil, Points, 1990.
GUILLÉN, C., 1971, *Literature as System,* Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press.
— 1985, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada,* Barcelona, Crítica.
— 1989, *Teorías de la historia literaria,* Madrid, Espasa-Calpe, «Col. Austral».
HAMBURGER, K., 1977, *Logique des genres littéraires,* París, Seuil, 1986.
HJELMSLEV, L., 1943a, *Prolégomènes à une théorie du langage,* París, Minuit, 1968-1971.
— 1943b, *Le langage,* París, Minuit, 1963.
HUSSERL, E., 1900, *Investigaciones lógicas,* Madrid, Alianza Universidad, 1985 (2 vol.).
— 1913, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica,* México, FCE, 1985 (1.ª reimp.).
— 1950, *La idea de la fenomenología.* Trad. esp. México, FCE, 1982.
ISER, W., 1976, *El acto de leer,* Madrid, Taurus, 1978.
— 1979a, «La estructura apelativa de los textos», en Warning, R. (ed.), 1979, págs. 133-149.
— 1979b, «El proceso de lectura», en Warning, R. (ed.), 1979, págs. 149-165.
— 1979c, «La realidad de la ficción», en Warning, R. (ed.), 1979, págs. 165-177.
JAKOBSON, R., 1958, *Língüística y Poética,* Madrid, Cátedra, 1988.
— 1977, *Questions de poétique,* París, Seuil.
JAUSS, H. R., 1977, *Experiencia estética y hermenéutica literaria,* Madrid, Taurus, 1986.

JOHANSEN, S., 1949, «La notion de signe dans la glossématique et dans l'esthétique», *TLC. Recherches structurales,* vol. V, págs. 288-303.

KAYSER, W., 1948, *Interpretación y análisis de la obra literaria,* Madrid, Gredos, 1968, 4.ª ed.

LAUSBERG, H., 1960, *Manual de retórica literaria,* Madrid, Gredos, 1966-1969 (3 vols.).

— 1963, *Elementos de retórica literaria,* Madrid, Gredos, 1975.

LÁZARO CARRETER, F., 1973, *Diccionario de términos filológicos,* Madrid, Gredos.

— 1976, *Estudios de poética,* Madrid, Taurus.

— 1980, *Estudios de lingüística,* Barcelona, Crítica.

— 1984, «El poema lírico como signo», en M. A. Garrido (ed.), *Teoría semiótica. Lenguajes, textos hispánicos,* Madrid, CSIC, vol. I, págs. 42-55.

LE GUERN, M., 1973, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie,* París, Lib. Larousse. (Trad. esp., *La metáfora y la metonimia,* Madrid, Cátedra, 1976.)

LOTMAN, Y. M., 1970, *Estructura del texto artístico,* Madrid, Istmo.

MARCHESE, A., y FORRADELLAS, J., 1986, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria,* Barcelona, Ariel, Instrumenta.

MARTÍNEZ BONATI, F., 1960, *La estructura de la obra literaria,* Barcelona, Ariel, 1983.

MAYORAL, J. A. (ed.), 1987, *Pragmática de la comunicación literaria,* Madrid, Arco/Libros.

MIGNOLO, W., 1978, *Elementos para una teoría del texto literario,* Barcelona, Crítica, 1978.

MORIER, H., 1975, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique,* París, PUF, 2.ª ed.

MORRIS, CH., 1971, *Fundamentos de la teoría de los signos,* Barcelona, Paidós, 1985.

MORTARA, B., 1988, *Manual de retórica,* Madrid, Cátedra, 1991.

MUKAŘOVSKY, J., 1977, *Escritos de estética y semiótica del arte,* J. Llovet (ed.), Barcelona, Gustavo Gili.

ODGEN, C. K., y RICHARDS, I. A., 1923, *The Meaning of Meaning,* Londres, Routledge and Kegan Pub., 1972. (Trad. esp., *El significado del significado,* Barcelona, Paidós, 1978.)

OLLER, D., 1986, *La construcció del sentit,* Barcelona, Empúries.

— 1990, *Virtuts textuals,* Bellaterra, Publ. de la UAB.

PAGNINI, M., 1978, *Estructura literaria y método crítico,* Madrid, Cátedra, 2.ª ed.

— 1988, *Semiosi. Teoria ed ermeneutica del testo letterario,* Bolonia, Il Mulino.

PASCUAL BUIXÓ, J., 1984, *Las figuraciones del sentido,* México, FCE Lengua y Estilo Literarios.

PEIRCE, CH. S., 1857-1914, *Obra Lógico Semiótica,* Madrid, Taurus, 1987.

PERELMAN, CH., 1977, *L'empire rhétorique. Rhétorique et argumentation,* París, J. Vrin, Libraire Philosophique.

— y OLBRECHTS-TYTECA, L., 1958, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique,* París, PUF.

PLATÓN, 1981-1988, *Diálogos* (vols. I, II, III, IV, V), Madrid, Gredos, B.C.G.

POZUELO, J. M., 1988, *Del formalismo a la nueva retórica,* Madrid, Taurus.

— 1989, *Teoría del lenguaje literario,* Madrid, Cátedra.

PREMINGER, A. (ed.), 1975, *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics,* Princeton, Princeton Univ. Press, 2.ª ed.

PUJANTE, J. D., 1992, *Mimesis y siglo XX,* Murcia, Pub. de Universidad de Murcia.

RICOEUR, P., 1975, *La métaphore vive,* París, Seuil.

RIFFATERRE, M., 1971, *Essais de stylistique structurale,* París, Flammarion. (Trad. esp., *Ensayos de estilística estructural,* Barcelona, Seix Barral, 1978.)

— 1978, *Semiotics of Poetry,* Indiana University Press. (Trad. fr., *Sémiotique de la poésie,* París, Seuil, 1983.)

ROUSSET, J., 1962, *Forme et signification,* París, Corti.

SARTRE, J. P., 1940, *L'imaginaire,* París, Gallimard, «Folio/Essais», 1986.

— 1946, *Qu'est-ce que la littérature?,* París, Gallimard, «Folio/Essais», 1985.

SAUSSURE, F. DE, 1911, *Cours de linguistique générale,* pub. por Ch. Bally y A. Sechehaye, edición de Tullio de Mauro, París, Payot, 1974.

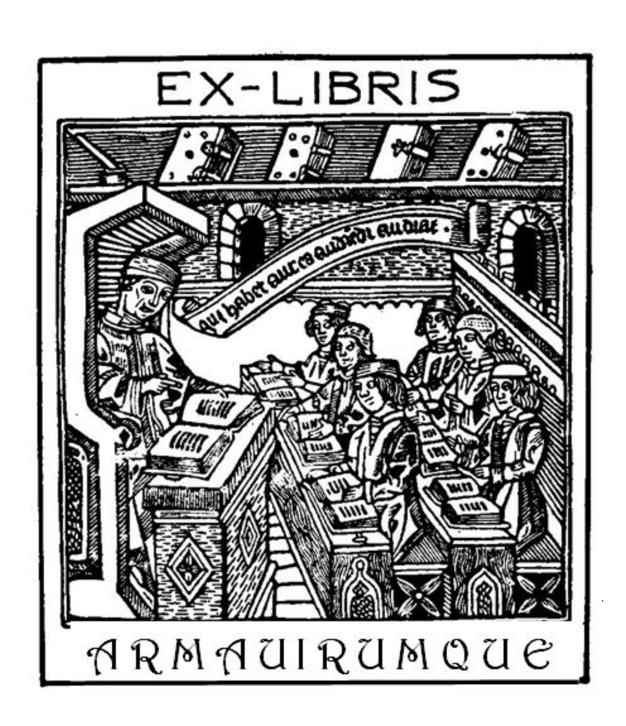
SEARLE, J. R., 1969, *Speech Acts,* Londres, Cambridge University Press.

— 1979, *Expression and Meaning,* Londres, Cambridge University Press. (Trad. fr., *Sens et expression,* París, Minuit, 1982.)

— 1983, *Intentionality,* Londres, Cambridge University Press, 1983. (Trad. fr., *L'intentionalité,* París, Minuit, 1985.)

SEBEOK, T. A. (ed.), 1960, *Style in Language,* Cambridge, Mass, MIT Press. (Trad. esp., *Estilo del lenguaje,* Madrid, Cátedra, 1974.)

SEGRE, C., 1985, *Principios de análisis del texto literario,* Barcelona, Crítica, 1985.
SELDEN, R. (ed.), 1988, *The Theory of Criticism. From Plato to the Present,* New York, Longman Group.
SPILLNER, B., 1979, *Lingüística y literatura. Investigación del estilo, retórica y lingüística del texto,* Madrid, Gredos.
SPITZER, L., 1970, *Etudes de style,* París, Gallimard, TEL.
— 1980, *Estilo y estructura en la literatura española,* Barcelona, Crítica.
SULLÀ, E. (ed.), 1985, *Poètica de la narració,* Barcelona, Empúries.
TALENS, J., *et al.,* 1978, *Elementos para una semiótica del texto artístico,* Madrid, Cátedra.
— y COMPANY, J. M., 1984, «The Textual Space. On the Notion of Text», *MMLA,* 17, 2, págs. 24-36.
— 1986, «El análisis textual: Estrategias discursivas y producción de sentido», *Eutopías,* 1, 3, págs. 203-230.
TODOROV, T. (ed.), 1965, *Théorie de la littérature,* París, Seuil.
— 1981, *Michaïl Bakhtine: le principe dialogique,* París, Seuil.
TORDERA, A., 1978, *Hacia una semiótica pragmática,* Valencia, Fernando Torres Editor.
TRABANT, J., 1970, *Semiología de la obra literaria. Glosemática y teoría de literatura,* Madrid, Gredos «BRH», 1975.
VALLEJO, F., 1983, *Logoi. Una gramática del lenguaje literario,* México, FCE Lengua y Est. Lit.
VILLANUEVA, D., 1977, *Estructura y tiempo reducido en la novela,* Valencia, Bello ed.
— 1991, *El polen de ideas,* Barcelona, PPU.
— 1992, *Teorías del realismo literario,* Madrid, Instituto de España/Espasa Calpe.
WAHNÓN, S., 1991, *Introducción a la historia de las teorías literarias,* Granada, U. de Granada.
WARNING, R. (ed.), 1979, *Estética de la recepción,* Madrid, Visor «Balsa de la Medusa», 1989.
WELLEK, R., y WARREN, A., 1946, *Teoría de la literatura,* Madrid, Gredos, 1974, 4.ª ed.



IX. TEORÍA DE LA NARRACIÓN

JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS
Universidad de Murcia

1. LA UNIDAD NARRATIVA

La cultura humana está plagada de narraciones. A menudo estamos acostumbrados a concebir el narrativo como uno de los tres géneros literarios y nuestra relación de estudio con la narración suele tenderse por el puente de la novela o el cuento, que son por lo demás los géneros literarios de mayor consumo y éxito en la actualidad. Sin embargo, por muy grande que sea el volumen de novelas y cuentos que se publica en las diferentes literaturas, ocupa un lugar cuantitativamente muy reducido en relación con el contacto que las gentes, de cualquier condición, edad o cultura, tienen con la narración. Reportajes periodísticos, *cómics,* películas, crónicas, chistes, canciones, suelen apoyarse en, o simplemente ser, narraciones. Vivimos en una galaxia narrativa. Y siempre ha sido así. Incluso puede decirse con H. Weinrich [1987] que «al principio era la narración». Todas las culturas, en las importantes tradiciones orales (porque lo que ahora llamamos literatura ha estado durante siglos vinculada a la oralidad), se han nutrido de narraciones. La transmisión de los mitos, los textos religiosos, incluso la legislación, se vertía en textos narrativos durante siglos. Y la narración ha constituido la base de la literatura épica, de la inmensa tradición oral de la fabulística, leyendas, de la poesía misma que ha tenido muchas realizaciones narrativas (romances, poemas mitológicos, buena parte de cualquier poema guarda un fundamento narrativo: cuenta una historia por mínima que sea...).

Pero ¿qué decimos cuando hablamos de «narración» o de «relato»? ¿Por qué podemos calificar igualmente como narrativos una película de Hitchkock, un cuento de Chéjov, el romance del Conde Arnaldos, un culebrón televisivo o el chiste que nos contaron. La teoría de la literatura abrió una renovación de los estudios humanísticos cuando se planteó ese nuevo objeto de estudio: la *narración en sí misma,* que constituye la unidad que estudia una importante rama, no limitada a la literatura, que los estructuralistas franceses denominaron *narratología.* Esta «ciencia de los relatos», obviamente, también ha influido mucho en los estudios literarios. Hay muchas posibilidades de hablar de los géneros narrativos: el origen de la novela, sus relaciones con la épica, el cuento como género literario, e innumerables son las cuestiones de estilística de cada género narrativo. Formidables libros como los de Scholes-Kellog [1966], Albérès [1962], M. Robert [1972], Baquero Goyanes [1970] o el clásico de R. Girard [1961], se ocupan de los géneros narrativos en esa dirección de formas, trayectorias históricas, estilos, tradiciones, estructuras... Pero una teoría de la narración, al modo como la desarrollaremos aquí, ofrece un ángulo diferente. Su planteamiento es teórico-general y ambiciona establecer cuáles son los elementos que *toda* narración ofrece y que pueden ser el fundamento analítico de cualquier relato, en cualquier tradición narrativa y en sus diferentes medios y formas de desarrollo. Novelas, cuentos, poemas épicos, fábulas mitológicas, por referirnos solamente a la narración literaria,

tienen en común ser *narraciones.* Por otra parte, investigaciones procedentes de la sociolingüística como la que llevó a cabo Labov [1972] sobre ejemplos de narrativa oral no literaria de los negros del barrio neoyorquino de Harlem, mostraron la posibilidad de trazar una estructura relativamente constante en todas las narraciones, que M. L. Pratt [1977: 50 y ss.] utilizó para defender la tesis de que la *literariedad* no podía basarse en formas y estructuras, puesto que las narraciones no literarias y las literarias compartían muchos rasgos comunes y coincidían en buena parte de aquellos que habían servido a los formalistas para su discriminación de lo literario.

Preguntarse acerca de esa nueva unidad común a todo relato, su *narratividad,* significa por lo demás recuperar el punto de vista con el que se constituyó, y con ese nombre, la *Poética* de Occidente. La de Aristóteles, en efecto, dio nombre y estableció distinciones que han estado en la base teórica de los formalistas rusos. Entre las conceptualizaciones que debemos a Aristóteles y que se han proyectado posteriormente sobre la narratología, ninguna más importante que el concepto de *fábula (μῦθος),* que es la «estructuración de los hechos» [*Poética,* 1450a: 15, 1450a: 32-33] que el poeta hace. En otro lugar se refiere a la fábula como «composición de los hechos» [*ibidem,* 1450a: 35]. Sea «composición», sea «estructuración», que son los términos con que García Yebra [1974] traduce los griegos σύνθεσιν, σύστασις, respectivamente, la fábula, que es el elemento más importante de la tragedia y de la epopeya, se refiere a la labor de ordenación, de estructuración, de composición que el poeta dramático o el poeta épico lleva a cabo. Precisamente la poética se define desde el comienzo como el arte que enseña «cómo es preciso construir las fábulas si se quiere que la composición poética resulte bien» [1447a: 9-10].

Es muy importante para una teoría de la narración que el concepto de *fábula* sea común e indistintamente utilizado por Aristóteles para referirse a la composición trágica y a la épica, por cuanto según escribe en otro lugar de la *Poética* [1448a: 21-24] es posible imitar las cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar) o en forma dramática, con personajes actuantes. Es más, cuando describe las propiedades de la fábula y da consejos a los poetas sobre el modo de estructurarlas, cuando se refiere a su carácter unitario y en otros muchos pasajes, está considerando una misma doctrina para la epopeya y para la tragedia, que tienen rasgos diferenciales, pero se asemejan en el modo unitario de estar compuesta su fábula o «estructuración de los hechos». Es clave a este respecto el fragmento 1459a: 18-25, dedicado a definir la unidad de acción de la epopeya, en que Aristóteles dice: «En cuanto a la imitación narrativa y en verso, es evidente que se deben estructurar las fábulas, como en las tragedias, de manera dramática y en torno a una acción entera y completa, que tenga principio, partes intermedias y fin, para que como un ser vivo único y entero, produzca el placer que le es propio».

Según estos textos citados, y otros muchos que podrían alegarse, podemos establecer un par de conclusiones de importancia para una teoría de la narración: 1) la composición de una acción, la estructuración de los hechos no es exclusiva de la diégesis, de la narración, se da también en las formas dramáticas; y 2) una cosa son siempre los hechos, los eventos, los sucesos, y otra es su composición, la estructura, orden o fábula a que dan lugar. Hay una distinción clara entre fábula y suceso. Incluso una misma acción puede ser ofrecida bien dramáticamente, bien narrativamente, pero ambas son objeto de la poética, dedicada, pues, a lo que podríamos llamar la «ordenación artística de los hechos», su composición, para producir el placer que le es propio a cada modalidad. La fábula es, pues, «un referente bien articulado y autónomo, una invariante representable mediante muchas variables; de ahí las posibles transposiciones de un tipo a otro de realización» (narrativo o dramático).

[Segre, 1985: 299]. Aristóteles ha concebido una unidad superior a sus formas modales que es la base de toda poética. Existe un qué (los hechos) y un cómo (la composición o estructura artística a que da lugar). Esta última es el objeto de la poética.

2. HISTORIA Y DISCURSO EN NARRATOLOGÍA

La teoría de la narración ha establecido según esta tradición una importante distinción entre *historia y discurso,* que funciona como la frontera interna más difundida de la narratología. Es una frontera que supera el ámbito narratológico y es inherente a la actividad lingüística, según podemos entenderlo a partir de las siguientes palabras de E. Benveniste:

> «La lengua reproduce la realidad. Esto hay que entenderlo de la manera más literal: la realidad es producida de nuevo por mediación del lenguaje. El que habla hace renacer por su discurso el acontecimiento y la experiencia del acontecimiento. El que oye capta primero el discurso y a través de este discurso el acontecimiento reproducido» [Benveniste, 1966: 26].

El acontecimiento (historia) en el acto comunicativo, para quien habla y para quien escucha, renace siempre en forma de discurso. El discurso crea la realidad, ordena y organiza la experiencia del acontecimiento. G. Genette [1966: 202] liga esta distinción a la que se dio en la clasicidad entre *mimesis y poiesis.* La imitación de la realidad adviene en literatura en forma de *poiesis,* creación artística del discurso. Por ello la poética es ciencia de los discursos.

Pero aunque esto sea así, la distinción historia/discurso se ha mostrado operativa para la teoría narratológica, a partir del interés que los formalistas rusos tuvieron, como veremos luego, en el análisis de los constituyentes de contenido, de los elementos que componen una historia, de sus *motivos* y de las distintas ordenaciones y estructuras de motivos que podían hacerse en un relato. Por ello Tomachevski retoma conceptos aristotélicos y establece una distinción que se ha situado en el origen de la moderna teoría de la narración: la que se da entre *trama y argumento:*

> «Llamamos *trama* al conjunto de acontecimientos vinculados entre sí que nos son comunicados a lo largo de la obra. La trama podría exponerse de una manera pragmática siguiendo el orden natural, o sea, el orden cronológico y causal de los acontecimientos, independientemente del modo en que han sido dispuestos o introducidos en la obra. La trama se opone al argumento *(suzjet),* el cual, aunque está constituido por los mismos acontecimientos, respeta, en cambio, su orden de aparición en la obra y la secuencia de las informaciones que nos los representan... En esta perspectiva la trama se muestra como el conjunto de motivos considerados en su sucesión cronológica y en sus relaciones de causa a efecto; el argumento es el conjunto de esos mismos motivos, pero dispuestos con arreglo al orden que observan en la obra... En una palabra, la trama es lo que ha ocurrido efectivamente, el argumento es el modo en que el lector se ha enterado de lo sucedido» [Tomachevski, 1925: 202-205][1].

Para Tomachevski, el «argumento» (*fabula* en Aristóteles) se identifica con la construc-

[1] Hay un problema terminológico, derivado de que Tomachevski emplea el término *fábula* para referirse al conjunto de los hechos y el de *sjuzet* para su ordenación artística, que es a lo que Aristóteles había llamado fábula. Se complica más el problema terminológico cuando en la deficiente traducción al español de la *Antología* de Todorov [1965] se ha traducido el término *fábula* según lo emplea Tomachevski por *trama,* cuando es común emplear en español este término para la estructura o entramado de acciones, esto es, para su opuesto en la dicotomía de Tomachevski. El problema se hace mayor cuando otras traducciones españolas de tratados de narratología reservan *trama* para lo que Tomachevski llama argumento *(sjuzet),* otras veces lo llaman *intriga.* Pero el problema no tiene solución fácil, porque un mismo término como el italiano *intreccio,* que se corresponde en las obras de C. Segre con el de *sujzet,* unas veces es traducido en español por "intriga" y otras veces por "trama", con lo que el laberinto es ya total. Por ello hemos optado en cada caso por explicar el concepto y poner entre paréntesis el término escogido para él por cada autor. El lector puede salvar estos problemas con el uso de buenos diccionarios sobre estas cuestiones, como el general de Marchese-Forradellas [1986] o el específico de C. Reis [1987].

ción artística que el lector-oyente tiene ante sí. Una misma trama, por ejemplo la historia de un asesinato, puede ser objeto de discursos diferentes. La historia tiene siempre un orden lógico-causal y cronológico que podríamos indicar así: móvil + preparación del asesinato + encuentro con la víctima + disparo + descubrimiento del cadáver por la policía + investigación. Todos los *motivos* (unidades mínimas que hemos convertido en sumandos) de esta historia siguen ese orden lógico del acontecimiento tal como se ha producido. Pero una novela, un discurso, una narración puede presentar los hechos con un *sjuzet* diferente, con una estructura de interés que haga que la narración comience con el encuentro del cadáver, continúe en un *flash-back* con los antecedentes o móviles del crimen, vuelva a la investigación policial, etc. El narrador presenta esa historia de un modo, con un orden temporal, focalizando desde un ángulo, etc.; hace una construcción u ordenación de esos hechos.

Aunque, según pudimos defender en otro lugar [Pozuelo, 1988a: 230], es el discurso, la ordenación de los hechos en una narración, el objeto de mayor interés para una crítica literaria, la narratología ha desarrollado dos líneas de investigación: la narratología de la historia y la del discurso, precisamente porque en su origen en los formalistas rusos hubo mucho interés por los motivos nucleares, por las unidades que componían una historia; también porque la dirección más lingüístico-semántica de la narratología (que representan las obras de Greimas y sus discípulos) vio en la hipótesis de unas figuras de contenido, de unas funciones semánticas comunes a muchos relatos de diferentes culturas, una vía de investigación privilegiada para las hipótesis estructuralistas de sustancias de contenido universales de las que los relatos míticos —y su semejanza con folclóricos y literarios— serían una manifestación.

Esta doble repartición historia-discurso ha organizado el estudio narratológico del siguiente modo: si definimos una narración como «alguien cuenta una historia a alguien», obtenemos dos elementos: el uno, la historia, define el material-objeto y podemos definirla siguiendo a M. Bal [1977: 14] como una serie de acontecimientos ligados de una manera lógico-causal, sujetos a una cronología, insertos en un espacio y causados y/o sufridos por actores-personajes. La «actividad de contar» o narración, el modo de presentar esos hechos (perspectiva elegida, temporalidad adoptada en su presentación al lector, etc.), pertenecen al discurso, que impone desde una *selección* de los acontecimientos hasta una disposición de interés según los fines del narrador y una elocución concreta. Esta distinción es operacional, metodológica, puesto que la narración sólo existe como tal en la actividad discursiva, de enunciación, el relato, que comprehende, como unidad superior a historia y discurso. Por ello C. Segre [1974], primeramente, y G. Genette [1983], después, con diferente terminología, han reescrito la dicotomía historia/discurso: Genette en una trilogía que distinguiría al relato (narración) como objeto superior que comprehende una historia y su ordenación discursiva. C. Segre [1974: 24], luego de hacer una crítica a los distintos modelos de repartición, propone un esquema cuatripartito: *discurso, intriga, fábula* y *modelo narrativo*. El discurso en Segre es el concepto de globalidad textual significante, el enunciado lingüístico que contiene una *intriga* u ordenación de los hechos, una *fábula* o conjunto de acontecimientos sometidos a aquella ordenación y un *modelo narrativo*. Este último concepto, sobre el que volveremos, es clave para los estudios narratológicos, pues implica que toda narración se desarrolla dentro de una lógica de acción y de un nivel de generalización que hay que tener en cuenta, puesto que no todos los relatos responden al mismo modelo y pueden constituir un mismo *corpus*. Hay diferentes *corpus* y según sea su modelo narrativo trae implicados unos conceptos clave y una lógica de acción concreta, no siempre extrapolable a otros *corpus*, extrapolación que lamentablemente se ha he-

cho con el «modelo narrativo» de Propp a textos literarios insertos en una lógica y un horizonte semántico muy diferente al del cuento de hadas [Segre, 1985: 112-128].

Veamos el desarrollo de algunas teorías y modelos del análisis de la narratología de la historia. Comenzaremos por los sucesos o acontecimientos objeto de la narración. Analizaremos después el otro elemento de la historia: los actores-personajes.

3. HISTORIA: LOS ACONTECIMIENTOS

Toda narración refiere una serie de acontecimientos ligados entre sí. Implica la dimensión del tiempo, pero para una narración no basta con la simple sucesión. Debe haber otra forma de conexión entre el acontecimiento que precede y el que le sigue. Ya decía Aristóteles que en las fábulas bien construidas los hechos no sólo vienen unos después de los otros, sino unos a consecuencia de los otros. Pero también es cierto que estamos acostumbrados a ordenar la experiencia en acontecimientos que no siempre responden a una secuencia. Agrupamos la experiencia en torno a núcleos centrales, a parcelaciones de la realidad, por metonimias, por contigüidades no siempre secuenciales: comer, amar, morir, trabajar, divertirse, tener suerte o desgracias, están en nuestra existencia mezcladas. Incluso el recuerdo de algo tan secuencial como un viaje podemos tenerlo en fragmentos agrupados de modo no secuencial, sino por ciertas etapas o sucesos clave: partida, llegada, avería, encuentro con los amigos, subida a aquella ermita, regreso, etc. Incluso si contamos ese viaje podemos omitir muchos de estos *motivos*, seleccionar otros y si repetimos la narración a otros oyentes, quizá los motivos seleccionados sean otros, en función de las circunstancias o del interés y personalidad, grado de confianza con los oyentes, etc. Un tema narrativo, viaje, podemos subdividirlo en muchos *motivos*. Para la teoría de la narración hay dos elementos de interés o cuestiones básicas: la constitución de motivos o unidades mínimas de un suceso o acontecimiento y el modo como estos motivos ligan entre sí para convertirse en relato, en serie ordenada.

Fueron los formalistas rusos quienes se interesaron de modo particular por ambas cuestiones. Recogieron una larga tradición de estudios de folcloristas eslavos, como Veselovski, quien define el motivo como «la unidad narrativa más simple, que responde a exigencias del intelecto primitivo o de la observación cotidiana» [Veselovski, 1913: 290]. Se trata de aislar elementos nucleares, fundamentales de toda acción humana, que reproducen una experiencia atávica. Tomachevski [1928] aplica este concepto de motivo en una dimensión no arquetípica sino semántico-literaria y formal. Entiende que mediante la descomposición de la obra en partes temáticas al final llegamos a las partes no descomponibles que son núcleos básicos de su tema: «Vino la tarde». «El héroe murió». «Llegó la carta», etc. Él y paralelamente otro gran formalista, Sklovsky, se interesaron por describir la composición narrativa como unos procedimientos de ligazón de motivos, de encadenamiento, ensartamiento, cruce, construcción en anillo, etc. Algo parecido al «montaje» cinematográfico que tanto interesó a los formalistas [V. Sklovsky, 1929; C. Segre, 1985: 113).

Tal descomposición de un tema o de un suceso en unidades mínimas responde a un principio de experiencia. Lo hacemos constantemente cuando resumimos y sobre todo cuando parafraseamos el contenido de algo. Del *continuum* de una historia aislamos una serie de hechos y hablamos sobre ellos, introduciendo en nuestro lenguaje denominaciones, resúmenes, abstracciones, que se desarrollan en un *nivel de generalización* mayor. Aislar un motivo es establecer la paráfrasis de una parcela de contenido de un suceso, de un texto, etc. C. Segre se ha detenido en la importancia de *las paráfrasis* (aclaraciones, glosas, resúmenes de un contenido) como fundamento básico del mecanismo que permite una narratología de la historia y en particular de

los contenidos, acontecimientos, sucesos de un relato [Segre, 1985: cap. 3]. Las paráfrasis se hacen a distintas escalas de generalización. Puedo en dos frases contar cómo ha sido mi verano: aíslo lo que me parece más importante o simplemente pertinente al efecto. También puedo hablar sobre ese verano durante quince minutos.

Un folclorista ruso, V. Propp, siguiendo la tradición del análisis de los motivos y en el marco de la búsqueda de contenidos arquetípicos y de una tipología del cuento, hizo unas paráfrasis del contenido de cien cuentos de hadas recogidos de la tradición oral por Afanesiev. Al realizar esas paráfrasis observó que todos los cuentos analizados repetían ciertos motivos y que además la sucesión de esos motivos constantes, invariantes, no era anárquica o caprichosa, sino que respondía a un modelo narrativo. Construye a partir de ahí *su Morfología del cuento* [1928], que ha sido fundamental para las investigaciones narratológicas, y que pretende además de definir el número de los elementos constantes o invariables del *corpus*, su «morfología», diríamos hoy su «gramática», el modelo de su organización narrativa.

Propp da un salto de gigante respecto a la simple tipología de *motivos* de folcloristas anteriores. Introduce el concepto de *función* que define como «la acción de un personaje definida desde el punto de vista del desarrollo de la intriga» [Propp, 1928: 33]. Dado que en distintos cuentos una misma acción, por ejemplo «prohibición», es atribuida a personajes diferentes, lo fundamental es definir esas acciones invariantes, qué *hacen los personajes y* no quién lo hace o cómo. Llega de ese modo a establecer que los elementos constantes, permanentes, invariantes, del cuento son las funciones de los personajes. Y que el número de funciones o acciones con influencia en la intriga, en el cuento maravilloso ruso es muy limitado: treinta y una funciones (del tipo de: *alejamiento, prohibición, transgresión, fechoría, desplazamiento del héroe, combate, victoria, reparación,* etc.).

Pero Propp no se limita a esta tipología, que investigadores posteriores han querido extrapolar llevándola a otros cuentos, sino que establece que hay un modelo narrativo, que llama «modelo arquetípico» [*ibidem:* págs. 118-122], que rige la sucesión de las funciones y un ámbito de libertad en su desarrollo muy limitado.

Los estructuralistas franceses vieron de inmediato las posibilidades de una extensión de la teoría de Propp a una gramática del relato, estableciendo que otros muchos relatos, no sólo maravillosos y de otras culturas, sino también literarios, podían analizarse siguiendo pautas semejantes. A. J. Greimas, en su *Semántica estructural* [1966], reformula las tesis de Propp buscando un modelo estructural, semántico, de sustancia del contenido. Reduce a veinte las treinta y una funciones de Propp y las organiza en modelos binarios.

T. Todorov realiza en *su Gramática del Decamerón* [1969] otro intento de extensión de las hipótesis de Propp a *corpus* bien diferentes. Pese al título del libro, lo que Todorov plantea es una gramática general del relato, de todo relato, siendo los cuentos de Boccaccio el material-objeto que le permite articular un modelo descriptivo desde la hipótesis de que «cada cuento particular no es más que la realización de una estructura abstracta, una realización que estaba contenida, en estado latente en cada una de las realizaciones posibles» [Todorov, 1969: 35]. Pero el modelo de Todorov, que recoge una serie de relaciones lógicas y sintácticas entre las frases a las que reduce cada cuento, termina por ser una serie de fórmulas que traducen una paráfrasis, solamente que formalizada, de los contenidos del cuento. Es un modelo descriptivo y taxonómico, no una gramática, aunque su modelo permite sintetizar el contenido de un relato utilizando las principales categorías de la gramática. Los personajes serían sujetos u objetos de la acción, es decir, agentes o pacientes, y sus acciones serían verbos, del mismo modo que sus cualidades, adjetivos o sustantivos, según lo sean sustanciales o accidentales.

Su modelo ha permitido una representación formalizada de las secuencias de una narración, pero tiene mucha más virtualidad descriptiva que proyectiva, por lo que no es universalizable en el nivel de las frases y acciones que propone, aunque sí ofrece la posibilidad de una descripción sistemática de las frases narrativas fundamentales en el contenido de una historia.

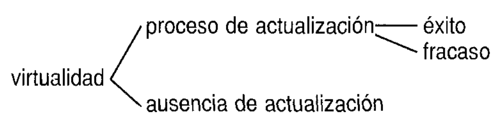
De las realizaciones de la narratología de la historia, para el análisis de los acontecimientos, las dos aportaciones más importantes se deben a Brémond y a Barthes. Brémond es importante porque propone un modelo narrativo diferente al de Propp. El de éste era un modelo cerrado, establecía una estructura fija y no tenía en cuenta realizaciones posibles fuera de las ocurrencias del *corpus*. Brémond, sin embargo, ha sentado las bases de un modelo narrativo general al proponer un sistema abierto de posibilidades que se realizan o no se realizan. Brémond [1966 y 1973] construye un modelo lógico de posibles bifurcaciones para cada punto de la historia. La unidad básica continúa siendo la función, pero las diversas funciones se agrupan en *secuencias*. La secuencia elemental se corresponde siempre con las tres fases obligadas de todo proceso:

a) Una función que *abre* la posibilidad del proceso en forma de conducta a observar o acción a cometer. Por ejemplo, «fechoría a cometer».

b) Una función que *realiza* esa virtualidad en forma de acontecimiento o acto. Por ejemplo, «fechoría».

c) Una función que *cierra* el proceso en forma de resultado. Por ejemplo, «fechoría cometida».

El modelo es el siguiente:



Las secuencias elementales, que tienen esta estructura de *lógica de posibles narrativos,* se combinan entre sí para engendrar secuencias complejas, bien por encadenamiento, por enclave, por enlace, etc.

El intento de Brémond por ganar el espacio de libertad que el modelo de Propp no permitía está conseguido, pero a costa de tal grado de generalización que se hace aplicable a cada relato en su estructura elemental de frases, pero no serviría para el estudio de la fábula literaria en lo que tiene de intriga y de desarrollo de virtualidades no siempre lógicas. Se han intentado extrapolaciones al análisis literario, pero son bien pobres, porque las historias literarias, precisamente, tienen vinculados sus conflictos a nombres, acciones y deseos que no operan siempre según este modelo de conducta lógico-unilateral, que es rentable en términos de estructura básica, pero que tiene limitadas sus virtualidades crítico-literarias. C. Segre [1985: 126-128] advierte sobre los peligros de no tener claro, en las aplicaciones a textos literarios, el nivel de generalización y el *modelo narrativo* del que se parte.

La contribución de R. Barthes [1966] supone un ensayo de explicitación de lo que un relato tiene de causalidad, de encadenamiento, de ligazón de unas funciones con otras, que ya había sido punto del mayor interés para Aristóteles. Barthes se planteó qué lógica de *conexión* y qué jerarquía hacen que una serie de acontecimientos configuren un relato y no una mera sucesión continua de sucesos-motivos. ¿Cuándo un suceso es un acontecimiento, cuándo hace progresar la historia? La fórmula de la narración podría proponerse así: *post hoc, ergo propter hoc* (después de esto, luego por esto, a consecuencia de esto). En este marco Barthes distingue entre funciones *nucleares* y *catálisis*. Las primeras son las que hacen avanzar la intriga, las que resuelven cuestiones que afectan al desarrollo de las acciones posteriores. «El héroe declara por fin su amor a la chica», lo que tiene importancia para lo que viene después. Las *catálisis,* en cambio, son acciones que no son importantes para la intriga. Al contrario de las ante-

riores podrían suprimirse sin que la lógica narrativa del relato se viera afectada. Que el héroe fume un cigarrillo o no lo haga mientras espera a la chica podría ser una función *catálisis*.

Lo importante es que Barthes hace una interpretación de la estructura del acontecimiento en términos de la realización de un proyecto, de una acción que, como también Aristóteles proponía, tiene principio, medio y fin, progresa ligando los motivos en funciones de distinta jerarquía para su virtualidad naturalizadora a los ojos del lector. También S. Chatman [1978: 47-57] concibe de ese modo el estudio de los acontecimientos de una historia.

4. HISTORIA: LOS PERSONAJES

Resulta sorprendente lo poco que se ha avanzado en la teoría del personaje narrativo, que continúa siendo un lugar incómodo para la teoría, posiblemente por la dificultad de sistematización general para una realidad huidiza y singular como pocas. Las teorías del personaje narrativo oscilan entre dos grandes modelos: primero es el psicológico, que vincula el personaje y su caracterización a la esfera de la persona, de los atributos de identidad caracteriológica y de sus posibilidades. Pero esta caracterización que vincula personaje a persona únicamente puede dirimirse en los textos particulares, vinculándose a la teoría únicamente a partir de determinaciones estilísticas: el estudio de cómo la caracterización del personaje ha cambiado en el curso de la historia de la narrativa de Occidente, al modo como lo hacen R. Scholes y R. Kellog [1966: 201-259], que sitúan la frontera de su análisis en la diferencia del modo de caracterizar, por ejemplo, de Homero y de la narrativa que ha conocido la técnica del monólogo interior: Woolf, Joyce. La oposición sería entre una visión unilateral, externa, monolítica, y una visión compleja, multiperspectivística. El segundo modelo, el estructural-actancial, renuncia explícitamente a concebir el personaje como entidad psicológica, personal, y lo concibe como agente, subordinado a la acción. Decía el Barthes estructuralista que la noción de personaje es secundaria y su lugar definido por la acción y el desarrollo de la intriga. Este segundo modelo corrobora de nuevo la poderosa convergencia del formalismo y estructuralismo con la concepción aristotélica de la narrativa. Aristóteles había destacado ya que lo fundamental era la ordenación de las acciones, la composición, la *fábula*, y concedía a los caracteres de la epopeya y la tragedia una posición ancilar respecto a aquélla.

En realidad si la teoría narrativa contemporánea ha privilegiado este segundo modelo es en gran parte porque podía organizar una sistematización, era susceptible de una teoría general que ha definido en sus límites de estatuto semiológico Ph. Hamon [1972], mientras que el modelo psicológico-personal se diluye en multitud de ocurrencias, sin posible articulación teórica que las agrupe.

Junto a treinta y una funciones, la morfología de Propp había establecido que los cuentos de hadas rusos reunían siete «esferas de acción», a las que continúa llamando personajes, pero que no se definen por su personalidad, sino por su función en la trama: son papeles, esferas de acción que pueden ser cubiertas o desempeñadas por muy distintos sujetos, del mismo modo que un mismo personaje puede desempeñar distintas funciones. Son: 1. El agresor, 2. El donante, 3. El auxiliar, 4. La princesa y su padre, 5. El héroe, 6. El mandatario, 7. El falso héroe.

A. J. Greimas [1966] propone la que ha sido su más influyente contribución a la teoría narrativa. Extiende el modelo de Propp, que estaba articulado sobre un *corpus* concreto, a un esquema *actancial* universal, capaz de proyectarse en cualquier relato. La noción de *actante* recoge su funcionalidad: se define por su papel en la acción y no por sus atributos psicológicos o personales, toda vez que cualquiera de los seis lugares actanciales puede ser cubierto por muy distintos actores o per-

sonajes. El modelo de Greimas es binario, recoge seis actantes básicos, pero repartidos en tres parejas de oposición que responden a los grandes papeles sintácticos propuestos por Tesnière: *sujeto/objeto* (el sujeto desea un objeto), *destinador/destinatario* (un destinador ha destinado el objeto a un destinatario; son, respectivamente, la instancia que promueve la acción del sujeto y el beneficiario de la misma), *adyuvante/oponente (*el sujeto es ayudado por unos adyuvantes y obstaculizado por unos oponentes).

La generalidad de este esquema lo hace útil en los términos de la sintaxis elemental, de las grandes fuerzas que gobiernan un movimiento narrativo, pero no lo hace útil para la multitud de personajes, contradictorios tantas veces, de la narrativa literaria.

El esfuerzo estructuralista tuvo, sin embargo, un beneficio notable: concebir al personaje como participante en la sintaxis del relato, y acabar con su heteróclita y lábil consideración personal, frente a la que habían reaccionado ya muchos escritores, singularmente los más comprometidos con renovación de estructuras narrativas. Fue proverbial el rechazo del *nouveau roman* francés a la categoría de personaje, del que llegaron a predicar, con ingenuo entusiasmo vanguardista, su muerte en la nueva narrativa. Robbe-Grillet reacciona contra lo que llama el «arcaico mito de la profundidad», del espesor psicológico, y N. Sarraute pretendía personajes anónimos, sin rostro, meros ejecutantes, como desarrolló muchas veces también la novela negra norteamericana [S. Rimmon-Kenan, 1983: 29-30].

Resulta muy difícil contraponer a una tipología elemental, de naturaleza funcionalista como la de Greimas, una alternativa teórica que sea válida como teoría general para los personajes de la novela. Se han hecho intentos de tipología estilística, como el que se basa en la contraposición de E. M. Foster [1927: 75] entre personajes *planos/redondos (flat/round*). Los primeros están construidos en torno a una sola cualidad o rasgo dominante que los define y determina un sentido de acción muy unilateral. C. Bobes [1985: 141] ve de ese modo a don Álvaro de Mesía en *La Regenta.* Frente a éstos, los personajes *redondos,* para Foster, son complejos, ambiguos, tienen una vida más allá de la acción que han desarrollado en la propia novela. Ana Ozores y sobre todo Fermín de Pas responden a este segundo tipo.

Como advierte S. Chatman [1978: 125-147], una teoría del personaje en la novela no puede ser una construcción cerrada. Los personajes literarios precisan de una teoría abierta que contemple, junto a su autonomía respecto a su función en el desarrollo de la trama, un paradigma de rasgos, que no funciona como los paradigmas lógicos *in absentia,* sino *in praesentia,* sometidos a un código de referencias textuales agrupadas en torno a su nombre que naturaliza su presencia a los ojos del lector como seres vivos, más allá de las ficciones en que están inmersos y por encima de la acción que la trama les asigna en la economía del relato. Bajtin, pero también Ortega y Gasset, habían saludado la novela contemporánea como el lugar de desarrollo de la presencia autónoma de personajes que, como los de Dostoievski, no se dejaban atrapar por una conciencia externa y emergen problemáticos. El carácter abierto de una teoría del personaje narrativo la impone la propia naturaleza heteróclita del *corpus* posible de ocurrencias. Como indica C. Bobes [1985: 80], «la investigación sobre la psicología de las personas y los personajes de la novela sería un proceso de datos que conduciría siempre a las mismas conclusiones, y, sin embargo, la experiencia y la lectura nos indican que hay conductas que obedecen a motivos sin aparente conexión, que se superponen en la conciencia del personaje y lo llevan a situaciones que en principio pueden parecer inexplicables».

5. TEORÍA DEL DISCURSO NARRATIVO

Pero una narración no es sólo qué cosas ocurren a quienes les ocurren. Lo fundamen-

tal para una teoría literaria es el procedimiento por el cual el lector se entera de los acontecimientos, su disposición narrativa y su concreta elocución. Alguien cuenta una historia a alguien. La actividad de contar, la narración como construcción discursiva de un narrador, como elección de una retórica particular, es el lugar de análisis de la teoría del discurso narrativo. En ella contemplaremos tanto los pactos narrativos (que fijan las relaciones del «alguien que cuenta» con el que escucha o lee), como lo que podríamos llamar las «figuras de la narración», el procedimiento retórico de esa disposición y elocución narrativa: la focalización o punto de vista, la voz, la modalidad de discurso elegido y la temporalidad que administra dicha narración.

5.1. El pacto narrativo

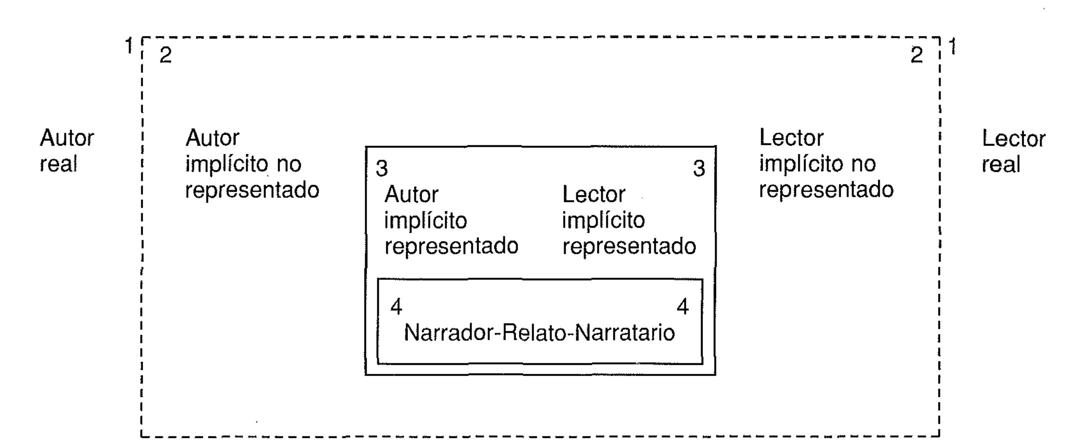
W. Booth dijo en su importante libro *La retórica de la ficción* [1961] que el autor de narraciones no puede escoger el evitar la retórica; solamente le es dado elegir la clase de retórica que empleará. En efecto, el discurso de un relato es siempre una organización convencional que se propone como verdadera. En el mundo de la ficción —y ése es uno de los datos de definición pragmática más atraídos— permanecen en suspenso las condiciones de «verdad» referidas al mundo real en que se encuentra el lector antes de abrir el libro. De entre las muchas aproximaciones y consecuencias que cabe hacer y deducir de esta suspensión de la realidad, nos vamos a interesar ahora por lo que en otro lugar llamé la contracción de un *pacto narrativo* [Pozuelo, 1978]. Este pacto es el que define el objeto —la novela, cuento, etc.— como verdad y en virtud del mismo el lector aprehende y respeta las condiciones de Enunciación-Recepción que se dan en la misma. Decir que Cide Hamete Benengeli no tuvo ninguna responsabilidad en el *Quijote* es hacer un flaco servicio como lectores a Cervantes. No hay novela que no invite al lector a aceptar una retórica, una ordenación convencional por la que el autor, que nunca está propiamente como persona —quien escribe no es quien existe, decía R. Barthes—, acaba disfrazándose constantemente, cediendo su papel a personajes que a veces son muy distintos de sí.

Entrar en el pacto narrativo es aceptar una retórica por la que la situación enunciación-recepción que se ofrece dentro de la novela es distinguible de la situación fuera de la novela. En la primera, la retórica discursiva distingue entre narrador y autor y entre autor implícito y autor real. Ello es posible en virtud de unos signos de la narración, inmanentes al texto, por los cuales es necesario separar y no confundir a narrador con autor (quien da el libro). Igual ocurre en el plano de la recepción, donde es posible separar mi papel como receptor real del papel de los receptores que actúen dentro del texto como tales (narratarios).

Hay acuerdo en todos los tratadistas acerca de la distinción entre autor/narrador y actor/narratario. Tanto el autor real como el lector real no son identificables en ningún caso con el narrador y el narratario, que son quienes en el relato actúan respectivamente de emisor-receptor y cuya identidad textual no es extrapolable a su identidad real-vital.

Pero el desarrollo de la teoría retórica-narrativa en los últimos años ha introducido otras categorías no siempre aceptadas por la generalidad de los tratadistas. La modificación principal ha sido la distinción, debida originariamente a W. Booth [1961] entre autor real/autor implícito. Por otra parte, en el plano de la recepción ha ocurrido una extensión semejante al introducir W. Iser [1976] la noción de *lector implícito* que coincide en lo sustancial con el concepto de *lector modelo* de U. Eco [1979] y con el «informed reader» de S. Fish [1970]. Quiere decirse que en un momento dado la primitiva distinción entre autor/narrador no se considera suficiente y fue necesario hablar de una distinción —bien que diferente— entre autor real y autor implícito. He marcado que se trata de una distinción diferente porque hay autores que argu-

mentan, no sin cierta razón, que tal distinción no tiene pertinencia narratológica; antes bien, arguyen, es una distinción que se proporciona en un nivel hermenéutico-general, externo a la retórica u organización narrativa del texto. Con el fin de aclarar al lector, en un capítulo de las características del presente, acerca de la naturaleza de las diferentes distinciones categoriales, me propongo ofrecer un cuadro de los *posibles* pactos presentes en la comunicación narrativa, cuadro construido sobre el que adelantó Darío Villanueva [1984: 140] y que supone una ampliación y modificación parcial del ofrecido por mí en 1978.



En el cuadro he distinguido dos tipos de codificación, marcados por la diferencia de la raya discontinua/raya continua. Quiero decir que las instancias presentes en los niveles 1 y 2 (raya discontinua) no pertenecen a la codificación narratológica o a la inmanencia textual. Comprenderán presencias, tanto en el plano de la emisión como en el de la recepción, que implican una «interpretación» de naturaleza no formal. Igual puede decirse del lector real y del lector implícito no representado. Los niveles 3 y 4, en ambos planos, pertenecen en cambio a la codificación narratológica y por ello vienen enmarcados por una línea continua. Sus instancias lo son del texto mismo, sea cual fuere su interpretación, vienen decididos por marcas formales y no son susceptibles de modifición histórica una vez el texto ha sido codificado. Veamos brevemente la definición de cada categoría:

1. *Autor real-lector real.* Sean cuales fueren las determinaciones textuales hay una realidad empírica que con nombres y apellidos es el autor del texto. Tal autor en este nivel se comporta como «quien existe» y su relación es la de producción de una obra que da a leer a otra instancia empírica, que es la del lector real, histórico. El análisis de las relaciones en este nivel es *sociológico* entre productor y consumidor. Es un nivel externo a la inmanencia textual.

2. *Autor implícito no representado-lector implícito no representado.* El autor implícito no representado es denominación que cubre la instancia creada por W. Booth [1961, capítulo III]. Sobre ésta se han ofrecido diferentes interpretaciones, porque para Booth el autor implícito es tanto el segundo-yo del autor [Booth, 1961: 67], que obedece a esa distancia irónica de ocultación, de desdoblamiento de su responsabilidad, como la «imagen del autor» tal como ésta puede ser deducida por la lectura: como indica C. Segre [1985: 19], «es el autor tal como se revela en la obra, depurado de sus rasgos reales y caracterizado por aquellos que la obra postula».

En el plano de la recepción es igualmente operativa y llena de acierto la distinción entre

lector real y *lector implícito,* si bien, como muestra Darío Villanueva [1984: 133-137], se hace igualmente necesaria una clarificación de lo que en la bibliografía aparece ambiguo. De ahí la ulterior necesidad de separar el lector implícito, en las acepciones de W. Iser o Eco, al que llamaremos lector implícito no representado, del lector implícito representado, y ambas del narratario.

Para la definición del lector implícito no representado nos sirve la caracterización que ofrece Iser del «implied reader». Es un lector que el texto necesita para su existencia y que el proceso de lectura va estableciendo, aquel que colma las presuposiciones, que llena los vacíos y extrae al texto de su indeterminación. *Grosso modo* coincide con el *lector modelo* de U. Eco [1979]. Es una estrategia textual que actualiza el contenido potencial.

3. *Autor implícito representado-lector implícito representado-narratario.* Dentro ya de la codificación narratológica —en línea continua en mi cuadro— estas dos categorías responden a instancias que el propio texto instaura y define como tales. El autor implícito representado puede ser definido como la figura que en el texto aparece como responsable de su escritura, como autor de la misma. Es Cide Hamete autor del *Quijote,* o Campuzano autor de *El coloquio de los perros* que lee Peralta. Es Durley, responsable de la escritura por la que conocemos *Justine.* Esta instancia representa el autor codificado o representado en el texto como tal autor. Son de su responsabilidad los comentarios explícitos de autor, sus sobrejustificaciones y todas aquellas ocurrencias de la voz del texto que revelan la presencia de una instancia diferente de la del narrador y en la que éste puede juzgar la actividad del contar o corregir incluso la perspectiva de aquél. En la mayor parte de los relatos es muy difícil la separación del «autor implícito representado» del narrador, puesto que lo más común es que esta oposición (que conviene mantener en el nivel teórico, puesto que ofrece ejemplos visibles de personajes-autores) se halle *neutralizada y* sea el narrador el que ejerza la función del autor implícito representado. Pero el autor-compilador que aparece en *La familia de Pascual Duarte* es desde luego diferente de su narrador y Campuzano, autor del diálogo cervantino, no es ni Cipión ni Berganza, ni Cide Hamete es personaje identificable con el yo narrador del *Quijote.* El autor implícito representado queda definido, pues, como el responsable que el relato indica de la escritura-autoría del mismo; es un personaje diferente de esa «imagen de autor» del no representado y por supuesto de la del autor real.

En el plano de la recepción, el *lector implícito representado* es el lector inmanente que en el texto aparece como tal. Es el tú al que el texto está dirigido y con el que el yo (sea autor implícito representado o narrador) dialoga. Conserva como lector la memoria del relato y sólo puede conocer su desarrollo sometido a la linealidad del mismo. Peralta es lector implícito representado en *El coloquio de los perros.*

La dificultad estriba en distinguir al lector implícito representado del *narratario,* toda vez que Prince [1973] atribuye al narratario buena parte de las funciones que acabamos de reservar para el lector implícito representado: ser memoria del texto, responder a las pseudo-preguntas, etc.

Yo he preferido designar con *narratario* exclusivamente al receptor inmanente y simultáneo de la emisión del discurso y que asiste dentro del relato a su emisión en el instante mismo en que ésta se origina. El *nos* de la siguiente frase: «nuestros sueños infantiles se desvanecen y *nos* convierten tantas veces en un recuerdo inútil de nuestra propia imagen» implica un narratario —que no aparece como lector—, pero que actúa colaborando explícitamente en el plano de la recepción con el narrador.

También es verdad que en la mayor parte de los relatos la oposición lector implícito representado-narratario está neutralizada. Si apunto su diferencia, es porque en algunos relatos se ofrece nítida.

5.2. El narrador: figuras de la narración

Narrar es administrar un tiempo, elegir una óptica, optar por una modalidad (diálogo, narración pura, descripción), realizar en suma un argumento entendido como la composición o construcción artística e intencionada de un discurso sobre las cosas. Ese discurso es la acción de decir, que en el relato es narrar. La narración y el narrador han sido por ello revelados como el principal problema del relato. Toda crítica de la narrativa, especialmente la anglonorteamericana, con nombres desde H. James o Lubbock, Muir, Foster, Scholes, se centró siempre en la «composición» narrativa. Posteriormente la crítica francesa en la línea de T. Todorov y G. Genette, entre otros, ha sistematizado u ordenado metódicamente tales problemas discursivos en torno a cuatro grandes categorías que se corresponden con las inherentes a la actividad verbal discursiva: *a)* el aspecto, focalización o manera en que la historia es percibida por el narrador; *b)* la voz o registro verbal de la enunciación de la historia; *c)* el modo o tipo de discurso utilizado por el narrador para hacernos conocer la historia (*showing/telling,* narración/descripción, etc.); *d)* el tiempo o relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso o narración.

5.2.1. *Aspecto o focalización*

La pregunta que el aspecto fija es: ¿quién ve los hechos?, ¿desde qué perspectiva los enfoca? La aspectualidad recoge, por tanto, un viejo problema de la estructura narrativa también denominado foco de la narración o «punto de vista», que suscitó en la crítica anglonorteamericana posterior a H. James una atención preponderante.

La «perspectiva», «foco» o «aspecto» es posiblemente el pilar fundamental de la estructura narrativa [*vid.* Baquero, 1970]. No puede extrañarnos por ello que cuando un semiólogo ruso como B. Uspenski intenta una «poética de la composición», dedique su libro monográficamente a glosar las implicaciones y aspectos de la perspectiva como elemento central de la composición [*vid.* Uspenski, 1973].

La focalización tiene muy diferentes desarrollos posibles. Cada novela puede adoptar un ángulo de visión diferente; es más, cada narrador en una misma novela —como en *El Cuarteto de Alejandría*— puede ofrecer la realidad desde una posición. Por ello el análisis narratológico ha prestado su mayor atención a las tipologías donde recoger las más comunes y desarrolladas posibilidades aspectuales. El lector puede verlas en su conjunto analizadas con mucho detalle en el libro de J. Lintvelt [1981: 116-176] o de modo más sucinto, pero pedagógico, en Van Rossum-Guyon [1970] y en C. Segre [1984: 85-102].

Para salvar la mezcla de criterios y limitarlos a la visión, T. Todorov recoge de J. Pouillon una tipología de tres términos: 1) lo que la crítica anglosajona llama narrador omnisciente y J. Pouillon «visión por detrás», que Todorov simboliza con la fórmula Narrador > Personaje (en ella el narrador dice más de lo que pueda saber ninguno de los personajes); 2) la que Pouillon llama «visión con», que Todorov simboliza con narrador = personaje (el narrador no ve más que lo que sabe tal personaje); 3) el relato objetivo o behaviorista que Pouillon llama «visión desde fuera» que responde en Todorov a la fórmula narrador < personaje (el narrador ve menos de lo que sabe cualquiera de sus personajes; sólo asiste a sus actos, pero no tiene acceso a ninguna conciencia) [*vid.* T. Todorov, 1966: 178-179].

G. Genette sigue a T. Todorov y Pouillon, sólo que rebautiza la trilogía añadiendo algunas precisiones. Para el primer tipo, el relato clásico omnisciente, G. Genette habla de relato no-focalizado o focalización-cero. El segundo tipo es denominado por Genette focalización interna (dentro de la cual distingue una focalización fija, de una variable, y otra múltiple, según sea uno, varios, o muchos perso-

najes los que aporten la visualización de la historia). Por último, el tercer tipo es llamado focalización externa, en que el focalizador ve a los personajes desde fuera, sin entrar en su conciencia; es el relato llamado «objetivo», popularizado por la novela negra [G. Genette, 1972: 206-207 y 1983: 48-49].

Pero esta tipología de los estructuralistas franceses hizo concebir una focalización o perspectiva demasiado *restringida* al campo visual y la visión o perspectiva es mucho más. Una mirada no es solamente una percepción mecanicista y espacial, sino que implica valores, juicios, perspectivas psicológicas, ideológicas, espacio-temporales, etc.

La estrecha relación entre *perspectiva* y discursos sociales de naturaleza ideológica, moral, política, etc., ha cobrado impulso a partir de las nociones de polifonía y dialogismo que incorporó M. Bajtin en diferentes estudios y singularmente en su *Poética de Dostoievsky* [1963]. La perspectiva no se puede trazar como elemento aislado del plurilingüismo inherente al lenguaje de muchas novelas, en las cuales se ofrece una continua mezcla de voces y un proceso de estilización del hablar de otro, de la perspectiva del otro. El llamado por Bajtin «ángulo dialógico» o «posición semántica», que asume estilos y sociolectos, implica una dimensión ideológica, moral, de la perspectiva. Sobre estas bases, B. Uspenski propuso en *Poetics of Composition* [1973] que el fenómeno de la perspectiva era un fenómeno composicional de primer orden que afecta a muy diferentes niveles analíticos: el espacio-temporal, el psicológico, el fraseológico y el ideológico.

De las diferentes contribuciones que acabo de glosar bibliográficamente se puede seguir una serie de distinciones analíticas o tipologías de la focalización narrativa según diferentes facetas o niveles:

1. Según la relación con la historia, la focalización puede ser externa o interna. La focalización externa es aquélla en que el *narrador-focalizador* permanece fuera de los hechos narrados y no sometido a la información que éstos le suministran. Domina toda la visión y se corresponde con la llamada omnisciencia. Es la focalización adoptada comúnmente por las novelas de Galdós, de Fielding, de Dickens, de Balzac. La focalización interna es aquélla en que el foco de emisión se sitúa en el interior de la historia, suele tomar la forma de *focalizador-personaje,* bien coincidiendo con el protagonista como en el *Lazarillo,* bien fluctuando en variables focos perspectivistas como en las novelas epistolares del siglo XVIII.

2. Según las coordenadas espacio-temporales distinguidas por Uspenski es posible, en términos espaciales, hablar de perspectiva restringida a un ángulo de observación limitado. En la primera, el focalizador se sitúa por encima de su objeto y puede observar diferentes objetos o eventos acaecidos en diferentes lugares. La focalización restringida al campo de dominio espacial de un personaje suele coincidir con la perspectiva interna y el focalizador sólo domina un fragmento de la realidad. En la descripción de la batalla de Waterloo de la *Cartuja de Parma,* Stendhal ha modificado su posición panorámica del comienzo de la novela y ofrece una visible restricción de la perspectiva a lo que el personaje Fabrizio puede alcanzar de la batalla; en cambio, el lector acompaña a Pierre Bezukov en la batalla de Borodino en *Guerra y Paz,* pero no se somete a las percepciones que Pedro alcanza, en tanto éste asume diferentes posiciones espaciales.

3. Uspenski habla de nivel analítico-psicológico, en tanto la perspectiva o percepción puede abarcar mundo interior y exterior o limitarse a una percepción sensorial, como la intentada por Robbe-Grillet al inicio de *La Jalousie.* En una misma novela un hecho puede ser mirado en su dimensión cognitiva objetiva y en la subjetiva, como ocurre con frecuencia en *Madame Bovary,* que fluctúa entre perspectiva objetiva y subjetiva.

4. El llamado por Uspenski nivel ideológico abre la focalización a dimensiones enor-

memente interesantes en tanto supone que toda posición es asimismo un valor, una concepción del mundo, una ideología [J. M. Pozuelo, 1986: 119-121].

5.2.2. *Voz y niveles narrativos*

La problemática en torno a la voz, esto es, ¿quién dice?, se ha identificado tradicionalmente con las llamadas personas narrativas: relato en primera persona, en segunda persona y en tercera persona. Pero, de hecho, hemos de establecer una primera constatación para evitar equívocos: el narrador en tanto tal es siempre sujeto de la enunciación y como tal no puede identificarse más que con la primera persona. Hay siempre un Yo narrativo, una persona que enuncia. Pero el problema de la voz reenvía de inmediato a la oposición entre el aspecto subjetivo y el objetivo del lenguaje. Toda palabra —y toda novela— es a la vez un enunciado y una enunciación. La acción del novelista es la emisión de una primera persona (la tercera persona se reescribiría: «Yo digo que X dice...»). Pero el novelista cede su voz al admitir también enunciaciones, lo que Austin llamaba actos performativos, esto es, la novela es un discurso con actos de enunciación en su interior. Es aquí donde se introduce la problemática de la voz narrativa.

Lo primero que habrá que advertir es que no existe una simetría entre voz narrativa y persona gramatical. Cuando en la crítica de la novela se habla de primera (yo), segunda (tú), tercera (él), se suele confundir voz narrativa y persona gramatical. Como veremos, la elección discursiva no es entre tres formas gramaticales, sino que la auténtica elección es entre actitudes narrativas. En efecto, aunque las formas gramaticales sean tres, la voz, como discurso, revela una opción dual: yo/no yo, lo que G. Genette llamara oposición entre relato *homodiegético* (el narrador forma parte de la historia que cuenta) y el relato *heterodiegético* (el narrador no forma parte de la historia).

Encontramos, pues, que el análisis de la voz narrativa ha de hacerse desde la oposición fuera/dentro, que revelan las dos actitudes posibles en cuanto a la responsabilidad elocutiva: hablo de mí (yo = homodiégesis)/ hablo de él, de ti (heterodiégesis). La ausencia no tiene grados, pero la presencia (homodiégesis) sí. G. Genette propuso el término de *autodiégesis* para aquellos relatos en que la homodiégesis lo es del héroe protagonista que narra su propia historia.

La enunciación de una historia, homodiegética o heterodiegética, sea cual sea el tiempo en que se realice, no supone invariabilidad. A menudo un relato implica diferentes historias que pueden nacer unas de otras y con diferentes narradores. Dentro, pues, de un relato pueden darse cambios de narración y de situaciones narrativas. Ello crea una estratificación o niveles de inserción de unas narraciones en otras [G. Genette, 1972: 238-243; 1983: 55-64, y Rimmon-Kenan, 1983: 91-100].

En la estructura de niveles propuesta por Genette el más alto es el que llama *extradiegético,* que es aquel que comienza el relato con el acto narrativo productor del mismo. Es extradiegética en tanto primera instancia que origina la diégesis. Ya dentro de esa diégesis, se llamará *intradiegético* o simplemente diegético al relato que nazca dentro de él. Un relato subordinado que Genette llama metadiegético y que M. Bal y S. Rimmon-Kenan proponen llamar *hipodiegético,* es un relato en segundo grado y por tanto dependiente del acto narrativo que le da origen. Con un ejemplo se verá mejor: en *Las Mil y Una Noches* hay un narrador primario, extradiegético, que produce un relato en cuya diégesis se contiene un personaje-narrador, intradiegético, Sherezade, la cual a su vez se convierte en narradora de un relato hipodiegético (Genette lo llama metadiegético), donde un narrador hipodiegético, Simbad, cuenta una historia que eventualmente podría contener otro relato hipo-hipodiegético.

5.2.3. *La modalidad*

La modalidad narrativa atiende al tipo de discurso utilizado por el narrador, al cómo se relatan los hechos, con qué palabras se me narra una historia.

Si la focalización respondía a la pregunta ¿quién ve? y la voz a ¿quién habla?, dentro de la modalidad nos preguntaremos: ¿cómo se reproduce verbalmente lo acontecido?, ¿qué discurso verbal origina? Sabemos que todo relato es una narración de acciones, pero también es una representación de fenómenos verbales, una relación de palabras, una modalidad del decir.

La problemática del llamado por G. Genette «relato de palabras» o tipos de discurso verbal es sin duda la que mayor desarrollo ha adquirido en la teoría y crítica de la novela en los diez últimos años. Pero la cuestión de la tipología discursiva es tan antigua como la poética. Ya Platón en el libro III de *La República* hizo una primera tipología de modos de narración al distinguir aquel en el que el poeta habla en su propio nombre sin pretender hacernos creer que es otro el que habla (diégesis), del modo en el que el poeta pone en boca de los personajes su discurso (mimesis). Platón habla también de una forma mixta, que se hace coincidir con la epopeya, donde se dan narraciones y representaciones de diálogos. Esta distinción no es de géneros, sino de *modos* de contar y, por tanto, se ofrece en el interior del relato mismo. Mostrar, representar por medio del diálogo (lo que la crítica norteamericana llamó *showing*) es un modo de relatar.

La distinción diégesis/mimesis, *showing/telling* o, lo que es lo mismo, la que se da entre discurso del narrador/discurso de los personajes es para L. Doležel [1973] la estructura profunda o básica presente en el texto narrativo. Para Doležel el texto narrativo se reescribe como

$$T = DN + Dp$$

Las diferentes tipologías posibles son variaciones de una u otra estructura básica, desde el predominio completo del discurso del narrador (DN) del estilo indirecto hasta las formas del discurso del personaje (Dp) del estilo directo, en que se reproduce directamente el hablar del personaje. Entre uno y otro hay, empero, posibilidades de mezcla o de intromisión de uno en el otro de acuerdo con diferentes rasgos distintivos en que figuran el sistema y uso de las personas gramaticales, sistema de los tres tiempos verbales, las deixis, el sistema apelativo o conativo [Doležel, 1973, cap. I]. Otros autores, como S. Chatman [1978] y M. Rojas [1981] incorporan un rasgo más que hay que tener en cuenta: el de la oposición *regido/libre* según tenga o no cláusula introductoria.

Como resultado de la combinación de muchos de estos rasgos se ha llegado, en diferentes publicaciones, a tipologías diversas sobre el hablar del narrador/hablar de los personajes, que van desde la muy restringida de G. Genette [1972 y 1983], quien distingue solamente tres grandes tipos, a las mucho más amplias del mismo Doležel o Chatman. Por ser objeto de reproducción y cita constante en los tratados de narratología, ofrezco aquí la síntesis de Mac Hale [1983: 38], como ampliación de sus tres tipos iniciales. La tipología de Mac Hale, que ampliaremos en el aspecto de su nomenclatura para adecuarla a otras tipologías que la han perfeccionado, como la muy completa de Mario Rojas [1981], tiene la ventaja de que se ofrece como una gradación desde el punto de vista de su capacidad mimética o de reproducción de lo dicho. El narrador de un fenómeno verbal puede reproducirlo a mayor o menor distancia, con más o menos lujo de detalles o fidelidad al hecho discursivo tal como ocurrió. Veremos que la tipología va desde la reproducción más alejada a la más cercana en siete tipos:

1. *Sumario diegético*. El discurso del narrador menciona que ha habido un acto de habla del personaje, pero no se especifica ni su contenido ni su textura verbal. Ejemplo: «Marcel habló a su madre durante una hora».

2. *Sumario menos puramente diegético.* Aquí el narrador no sólo da cuenta de que ha producido un discurso del personaje, sino que también informa del tópico que especifica el contenido del mismo: «Marcel informó a su madre de su decisión de casarse con Albertina».

3. *Discurso indirecto de reproducción puramente conceptual.* En él se reproduce lo dicho por el personaje, pero tomando en consideración solamente su aspecto conceptual sin que exista preocupación en el narrador por registrar elementos discursivos del enunciado del personaje, por ejemplo: «Marcel declaró a su madre que quería casarse con Albertina.» Este tipo es comúnmente llamado en la mayor parte de las tipologías *discurso indirecto* (o discurso indirecto regido cuando se distingue, como Chatman o Rojas, entre libre/regido).

4. *Discurso indirecto parcialmente mimético.* En este tipo no sólo se reproduce el contenido de lo dicho por el personaje, sino que también se pretende reflejar algunos aspectos de su formulación verbal concreta y del estilo de habla del personaje: «Marcel declaró a su madre que estaba deseando casarse con la pequeña Albertina.» También entra este tipo dentro del que otras tipologías llaman *discurso indirecto* (o discurso indirecto regido).

5. *Discurso indirecto libre.* Es el tipo más complejo y que mayor número de tratados ha suscitado, como veremos enseguida. Se le suele definir como una forma intermedia entre el discurso del narrador y el discurso del personaje, en el que tanto gramatical como semánticamente se produce una contaminación del discurso del narrador por el discurso del personaje. Por ejemplo: «Marcel fue a confiarse a su madre. Era absolutamente preciso que se casara con Albertina.» Volveremos de inmediato sobre este tipo de discurso, por su importancia creciente en la novela.

6. *Discurso directo.* Es aquel en que se ofrece el diálogo, con las palabras del personaje: «Marcel dijo a su madre: "Es preciso que me case con Albertina".» El narrador introduce un *verbum dicendi y* a continuación reproduce el hablar del personaje entre comillas o con alguna otra marca ortográfica.

7. *Discurso directo libre.* Es una variante del anterior en que se suprimen el *verbum dicendi y* las marcas ortográficas.

Hay autores que han discutido la pertinencia del *discurso directo libre* con razones convincentes [G. Genette, 1983: 38-39, y G. Reyes, 1984: 147].

La narrativa del siglo XIX comenzó a privilegiar el *estilo indirecto libre y* la crítica teórica estilística a subrayar su importancia. En L. Doležel [1973] hay una excelente presentación de sus marcas formales y en D. Cohn [1978: 121-164] una buena panorámica de la cuestión en la historia de la teoría y en la novela. La razón de su importancia estriba en que durante mucho tiempo ha sido la forma más usual de representación de la interioridad y pensamientos del personaje y, hasta que el monólogo interior se desarrolló, el estilo indirecto libre era la vía no sustituida tampoco ahora, por la cual el narrador daba cuenta de la actitud de su héroe. Pero como Bajtin pudo advertir, lo fundamental de esta modalidad es que implica un trasvase o intertextualidad en tanto es el narrador quien *dice* las palabras del personaje, incorporando éstas a su discurso propio. Es, como subraya G. Reyes [1984, cap. 4], una forma de citación en la cual en un único acto narrativo —que pertenece al narrador— se superponen o confluyen, en una mixtura difícil de deslindar, las palabras del narrador y las del personaje. Así lo define G. Reyes [*ibidem*: 242]:

«Llamaremos E. I. L. a la técnica narrativa que consiste en transcribir los contenidos de una conciencia (pensamientos, percepciones, palabras pensadas o dichas) de tal modo que se produzca una confluencia entre el punto de vista del narrador y el del personaje; y que esa confluencia se manifieste en la superficie del texto, en la *superposición de dos situaciones de enunciación,* la del narrador y la del personaje: superposición de las referencias deícticas del narrador (tiempo pasado, tercera persona) y las del personaje (imperfecto o condicio-

nal, adverbios de lugar y de tiempo coexistentes en el "presente" de su conciencia). Se trata, pues, de la reproducción del discurso imaginario de una conciencia en su propio tiempo y espacio.»

De hecho, es un tipo de discurso que no se encuentra en el lenguaje ordinario y sólo se da en el literario, porque, como explica Martínez Bonati [1992: 84], el estilo indirecto libre consigna una experiencia imposible: la directa aprehensión de la interioridad ajena, la transmigración a otro sujeto, la posesión de otra existencia. Sólo la ficción permite tal falta de legitimidad epistemológica. Véase en el siguiente ejemplo: «Había *llegado por fin.* Se arrodilló en la silenciosa oscuridad y levantó los ojos hacia el blanco crucifijo que estaba colocado encima de él. *Dios podría ver que se arrepentía. Diría todos sus pecados. Su confesión sería larga, larga.*» [J. Joyce, *Retrato del artista adolescente.*Traducción de D. Alonso, Argos, Vergara: 145. He subrayado las frases en *estilo indirecto libre.*]

La cuestión de la representación de la vida interior no se ha limitado al E.I.L. Éste configura sólo una de las formas distinguidas por D. Cohn [1978] en su monografía sobre el tema. Lo llama *monólogo narrativizado.* Junto a éste, D. Cohn habla del *Psicorrelato,* o representación del pensamiento hecha por el narrador en uso de sus atributos de penetración en los pensamientos de sus personajes; habla también del *monólogo referido (quoted monologue),* o cita literal de los pensamientos del personaje tal como se han verbalizado en el discurso interior. Esta última categoría se corresponde con el llamado *monólogo interior,* del que Cohn ofrece análisis muy detallados.

Como contrapartida a la monografía de Cohn, Luis Beltrán [1992] ha escrito un importante libro en el que intenta poner orden tanto en los problemas de la voz narrativa, como, sobre todo, en los de las modalidades de discurso del personaje en la novela. Hay en el libro de Beltrán un doble propósito: en primer lugar, evitar que la cuestión del *hablar del narrador/hablar del personaje* en la narrativa se limite a las categorizaciones gramaticales ideadas por los lingüistas. El horizonte del género literario debería tenerse en cuenta como marco en el que tratar cualquier cuestión del discurso, por lo que discute categorizaciones predominantemente formales como las señaladas de Mac Hale o de Genette, para contraponer una perspectiva genérica: la literatura narrativa ha ideado formas específicas de relación del hablar del narrador y del personaje, superiores en número y más ricas en matices que las derivadas de una simple consideración gramatical-formal.

En segundo lugar, L. Beltrán propone integrar no sólo el marco epistemológico del género —en este caso de la novela—, sino la teoría de Voloshinov (Bajtin), ya vista en el capítulo tercero de la primera parte de este libro, sobre la dimensión *dialógica* del discurso, que sitúa al hablar en su contexto histórico y axiológico, el de los valores que incorpora, éticos, ideológicos, etc., el propio discurso artístico a través de la palabra. La palabra referida, el discurso ajeno, la cita, el hablar del personaje se configura en dependencia estricta con la tonalidad de cada género (trágico, heroico, satírico), implica distintos registros de estilización, y supone también, sobre todo, una relación bilateral de autor-héroe, un diálogo constante y cruzado en que los dos se influyen recíproca y mutuamente. No se trata ya de que sean transparentes las mentes de los personajes, sino que son las palabras y su discurso las que permiten el acceso tanto a su conciencia como a la relación de ésta con la posición del autor.

Incorpora a la teoría de la narración Luis Beltrán [1992: 75-96] una completa tipología que recoge distintas realizaciones históricas que en textos narrativos concretos se han dado de las categorías posibles, tanto de voz como de pensamiento y para el relato impersonal y el personal. Para la voz y en la narrativa impersonal distingue: *voz citada, diálogo, voz referida y voz narrada.* Para el pensamiento y en esta misma narrativa impersonal:

psiconarración, discurso del personaje disperso en la narración, monólogo narrado, monólogo citado. En la narrativa personal, en cambio, hay técnicas muy diferentes, pues se ha mostrado esta narrativa, lógicamente, más refractaria a reproducir la voz, aunque sí lo hace mucho con el pensamiento del personaje. Por ello Beltrán concede mayor atención en esta narrativa a los diferentes tipos de monólogo en la novela personal y en los que él llama monólogos autónomos, como el autobiográfico, el autorreflexivo, etc. [*ibidem:* 148-192].

5.2.4. *Tiempo y relato*

El punto de partida básico para el análisis del tiempo narrativo es, sin duda, la falta de correspondencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso (la teoría clasicista de la unidad de tiempo quería salvar esa falta de correspondencia y hacer coincidir los dos tiempos. Pero es un hecho que en literatura tal correspondencia es utópica). La relación de ambos tiempos —tiempo de la historia y tiempo del discurso— puede medirse desde tres ejes [G. Genette, 1972: 77-182]:

1. Relaciones entre el *orden* temporal de sucesión de hechos en la historia y el orden en que están dispuestos en el relato.
2. Relaciones de *duración:* el ritmo o rapidez de los hechos de la historia frente al ritmo del discurso [G. Genette, 1983, propone la denominación de *vitesse*].
3. Relaciones de *frecuencia:* repetición de hechos en la historia y repeticiones en el discurso.

1. *Orden* temporal: La primera constatación en relación con el orden temporal de historia y discurso es que el discurso narrativo está repleto de anacronías, esto es, discordancias entre el orden de sucesión en la historia y orden de sucesión en el relato. Toda narración ofrece una anacronía de orden general, puesto que la linealidad del lenguaje obliga a un orden sucesivo para los hechos, que quizá son simultáneos. Pero toda narración ofrece, a su vez, multitud de anacronías particulares o de detalle. Lo que en la historia tiene un orden 1, 2, 3, 4, 5 (compra del revólver, ida a casa de la víctima, encuentro con la víctima, disparo, huida) puede presentarse en el relato en muy distinto orden: por ejemplo, 5, 2, 1, 4, 3. G. Genette distingue dos grandes tipos de anacronías: *a)* la *analepsis* o anacronía hacia el pasado (retrospectiva); hay una narración primera (presente) en la que se inserta una segunda narración que es temporalmente anterior a ese presente; *b)* la *prolepsis* o anacronía hacia el futuro (prospectiva o anticipadora). Tanto en las analepsis como en las prolepsis se pueden distinguir muchos tipos internos que G. Genette [1972: 90-120] va recorriendo con ejemplificaciones en la *Recherche,* de Proust. Es muy interesante estilísticamente en un relato medir el *alcance* y la *amplitud* de cada anacronía (sea de pasado o sea de futuro). Por *alcance* se entiende la distancia temporal (más o menos larga) que separa el tiempo incluido en la anacronía respecto al tiempo presente: por ejemplo, si un anciano evoca ahora sus años de bachillerato la anacronía tiene un alcance de unos cincuenta años. Por amplitud de la anacronía se entiende la duración que tiene la historia que se cubre en la anacronía. En el caso del anciano que evoca sus años de bachillerato, la amplitud —si cumple toda— es de cuatro años.

2. *Duración* temporal: Tampoco se da una coincidencia o isocronía entre la «duración» de la historia y la del discurso. Jean Ricardou anota que una escena de diálogo, sin intervención del narrador y sin omisiones, nos da «una especie de igualdad entre el segmento narrativo y el ficcional». Genette advierte, sin embargo, que puede hablarse de «especie» de igualdad, mas no de igualdad. Los principales tipos de *anisocronía* se corresponden con las cuatro formas fundamentales del movimiento narrativo: elipsis y pausa descriptiva, que son los movimientos extremos, y otros

dos intermedios que se corresponden con lo que Lubbock en su *The Craft of Fiction* y gran número de críticos anglosajones llaman escena y sumario (o resumen). ¿En qué consiste cada una de estas anisocronías?

a) Sumario o resumen. Es la anisocronía que se origina cuando en una serie de frases se condensan o resumen párrafos, páginas, o mejor, algunos días, meses o incluso años de la historia, que no se llegan a relatar; por ejemplo, «transcurrió así todo el verano sin que se volviera a repetir...».

b) Escena: Es opuesto al sumario, puesto que representa el intento de ofrecer ante nuestros ojos el transcurso de la realidad tal como se produjo. La escena dialogada vincula historia y discurso y ello porque, como advertía Todorov, las palabras de los personajes gozan de un estatuto peculiar: son actos, tenemos la sensación de asistir directamente a la representación de la realidad.

c) Elipsis: Por ella cabe entender fragmentos de historia, tiempo que se ha suprimido, bien indicada su elisión (elipsis determinadas) o no (indeterminadas); por ejemplo, «llegué a ser indiferente a su mirada hasta que dos años más tarde nos volvimos a encontrar». Hay un salto en el tiempo. No siempre ocurre así. A menudo las elipsis no son explícitas y el tiempo que ha transcurrido se deduce o infiere de otros detalles.

d) Pausa descriptiva: Es lo contrario de la elipsis. En la pausa, lejos de suprimir o eludir un tiempo, se llega a pormenorizar algún aspecto de la historia de modo que se origina un tiempo del discurso de mayor duración o ritmo más lento que el de la historia. La famosa digresión de la magdalena de Proust hace detenerse la narración para introducir una pausa. Lo más frecuente es que tal pausa dé lugar a descripciones de personajes o espacios.

3. *Frecuencia:* La frecuencia es la modalidad temporal de la narración referida a las relaciones de frecuencia de hechos en la historia y frecuencia de enunciados narrativos de esos hechos. Se pueden reducir a cuatro formas virtuales:

a) Relato singulativo: Se cuenta una vez lo que ha pasado una vez (1R/1H).

b) Relato anafórico: Se cuenta *n* veces lo que ha pasado *n* veces (nR/nH).

c) Relato repetitivo: Se cuenta *n* veces lo que ha pasado una vez (nR/1H).

d) Silepsis: Se narra en una sola vez lo que ha pasado *n* veces (1R/nH).

En una importante monografía sobre la temporalidad y la narración, P. Ricoeur [1983-1985] establece que la relación tiempo-narración no puede limitarse a una retórica discursiva de su configuración formal. Tiempo y narración se autorreclaman porque «el tiempo deviene tiempo humano en la medida en que está articulado de manera narrativa y el relato es significativo en la medida en que dibuja los rasgos de la experiencia temporal» [Ricoeur, 1983: 17]. La monografía de Ricoeur es por tanto una fenomenología de la experiencia temporal como experiencia narrativa, lo que le lleva a plantear la tesis de que entre la actividad de contar una historia y el carácter temporal de la experiencia humana hay una correlación que no es accidental, ni únicamente retórica, sino que se presenta como una necesidad transcultural [*ibidem:* 85]. Por ello Ricoeur denuncia que el sistema genettiano del análisis temporal, que es el que aquí hemos seguido por su gran rendimiento retórico-compositivo, es deudor de una concepción demasiado reductora del problema de la temporalidad narrativa, porque no tiene en cuenta, entre otros factores, el de la *vivencia* de la temporalidad. El *tiempo vivido* no se dirime en los términos interiores a la configuración discursiva, sino en los límites de la relación entre una producción y una recepción. El tiempo se *refigura* en su recepción como *experiencia,* lo que es fundamental para percibir la semántica temporal de novelas como la *Recherche* de Proust o *La montaña mágica* de T. Mann [Ricoeur, 1984: 120-185].

BIBLIOGRAFÍA

La fecha que viene inmediatamente después del nombre del autor es la de la edición original. He procurado citar según las ediciones más accesibles al universitario español, lo que viene indicado por la fecha que sigue al título.

ALBÉRÈS, R., 1962, *Histoire du roman moderne,* París, Albin Michel.

ARISTÓTELES, *Poética,* ed. trad. y notas de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.

BAJTIN, M., 1963, *Problemas de la Poética de Dostoievsky,* México, FCE, 1986.

BAL, M., 1977, *La Narratologie,* París, Klienck-sieck.

BAQUERO GOYANES, M., 1970, *Estructuras de la novela actual,* Madrid, Castalia, 1989.

BARTHES, R., 1966, «Introducción al análisis estructural del relato», en VV.AA., 1966.

BELTRÁN, L., 1992, *Palabras transparentes (La configuración del discurso del personaje),* Madrid, Cátedra.

BENVENISTE, E., 1966, *Problemas de lingüística general I,* Barcelona, Seix Barral, 1971.

BOBES, C., 1985, *Teoría general de la novela (Semiología de «La Regenta»),* Madrid, Gredos.

BOOTH, W., 1961, *La retórica de la ficción,* Barcelona, Bosch, 1974.

BRÉMOND, CL., 1966, «La lógica de los posibles narrativos», en VV.AA., 1966.

— 1973, *Logique du récit,* París, Seuil.

COHN, D., 1978, *La transparence intérieur. Modes de réprésentation de la vie psychique dans le roman,* París, Seuil, 1981.

CHATMAN, S., 1978, *Historia y discurso (la estructura narrativa en la novela y en el cine),* Madrid, Taurus, 1990.

DOLEŽEL, L., 1973, *Narrative Modes in Czech Literature,* University of Toronto Press.

ECO, U., 1979, *Lector in fabula,* Barcelona, Lumen, 1981.

FISH, S., 1970, «Literature in the Reader: Affective Stylistics», *New Literary History,* 2, págs. 123-162.

GARCÍA YEBRA, V. (trad.), 1974, *Poética* de Aristóteles, Madrid, Gredos.

GENETTE, G., 1966, «Fronteras del relato», en VV.AA., 1966.

— 1972, *Figures III,* París, Seuil (hay versión española en Barcelona, Lumen, 1989).

— 1983, *Nouveau discours du récit,* París, Seuil.

GIRARD, R., 1961, *Mentira romántica y verdad novelesca,* Barcelona, Anagrama, 1985.

GREIMAS, A. J., 1966, *Semántica estructural,* Madrid, Gredos, 1971.

HAMON, PH., 1972, «Pour un statut sémiologique du personnage», *Littérature,* 6, págs. 86-111.

LABOV, W., 1972, *Language in the Innercity,* University of Pennsylvania Press.

LINVELT, J., 1981, *Essai de typologie narrative. Le point de vue. Théme et analyse,* París, Corti.

MAC HALE, B., 1978, «Free Indirect Discourse: a Survey of Recents Accounts», *P.T.L.,* 3, págs. 245-287.

MARCHESE, A., y FORRADELLAS, J., 1986, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria,* Barcelona, Ariel.

MARTÍNEZ BONATI, F., 1992, *La ficción narrativa (su lógica, su ontología),* Universidad de Murcia.

POZUELO, J. M., 1978, «El pacto narrativo: Semiología del receptor inmanente en el *Coloquio de los Perros», Anales Cervantinos,* XXVII, págs. 147-176. Recogido en J. M. Pozuelo (1988b).

— 1988a, *Teoría del lenguaje literario,* Madrid, Cátedra.

— 1988b, *Del Formalismo a la Neorretórica,* Madrid, Taurus.

PRATT, M. L., 1977, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse,* Bloomington, Indiana University Press.

PRINCE, G., 1973, «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique,* 14, págs. 178-194.

PROPP, V., 1928, *Morfología del cuento,* Madrid, Fundamentos, 1974.

REIS, C., y LOPES, A. C., 1987, *Diccionario de Narratología,* Coimbra, Almedina.

REYES, G., 1984, *Polifonía textual. (La citación en el relato literario),* Madrid, Gredos.

RICOEUR, P., 1983-1985, *Temps et récit I, II, III,* París, Seuil, 3 vols. (Hay versión española de los dos primeros volúmenes en Salamanca, ediciones Sígueme.)

RIMMON-KENAN, S., 1983, *Narrative Fiction (Contemporary Poetics),* Londres, Methuen.

ROBERT, M., 1972, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela,* Madrid, Taurus.

ROJAS, M., 1981, «Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo», *Dispositio,* vol. V-VI, núm. 15-16, págs. 19-55.

ROSSUM-GUYON, F. VAN, 1970, «Point de vue ou perspective narrative», *Poétique*, 4, págs. 476-497.

SCHOLES, R., y KELLOG, R., 1966, *La natura della narrativa*, Bolonia, Il Moulino, 1970.

SEGRE, C., 1974, *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Planeta, 1976.

— 1985, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.

SKLOVSKY, V., 1929, *Sur la théorie de la prose*, Lausanne, L'Age D'Homme, 1973.

TODOROV (ed.), 1965, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, 1970.

— 1966, «Les catégories du récit littéraire», *Communications*, 8.

TOMACHEVSKI, T., 1925, «Temática», en Todorov (ed.), 1965, págs. 199-232.

— 1928, *Teoría de la Literatura*, Madrid, Akal, 1981.

USPENSKI, B., 1973, *A Poetics of Composition*, Bloomington, Indiana University Press.

VESELOVSKI, A. N., 1913, *Poetica storica*, Roma, Edizioni e/o, 1981.

VILLANUEVA, D., 1984, «Narratario y lectores en la evolución formal de la novela picaresca», en González del Valle, L. T., y Villanueva, D. (eds.), *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, Lincoln. Recogido en VILLANUEVA, D., *El polen de ideas. (Teoría, Crítica, Historia y Literatura Comparada)*, Barcelona, PPU, 1991, págs. 131-160.

VOLOSHINOV, V., 1929, *Le marxisme et la philosophie du langage*, París, Minuit, 1977. (Existe una traducción al español, muy deficiente, publicada en Buenos Aires bajo el título de *El signo ideológico y las ciencias del lenguaje.)*

VV.AA., 1966, *Introducción al análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.

WEINRICH, H., 1987, «Al principio era la narración», en VV.AA., *La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus.

X. EL TEATRO

MARÍA DEL CARMEN BOBES NAVES
Universidad de Oviedo

1. EL TEATRO: TEXTO LITERARIO Y TEXTO ESPECTACULAR

El teatro, como género literario, plantea cuestiones bien diferentes de las que han suscitado la narrativa o la lírica. Nadie pone en duda, si admite la existencia de géneros literarios, que la lírica y el relato lo sean, pero sí se discute con frecuencia que el teatro sea un género literario y no otra especie de arte, o un género híbrido entre la literatura y otras artes. Muchas veces se ha puesto en cuestión el carácter literario del teatro.

Las dudas están directamente relacionadas con el concepto de «teatro» que se siga y con el sentido que se dé a la representación dramática. Si el teatro es «texto», es literario; los partidarios del teatro como texto admiten naturalmente que el teatro sea un género literario, aunque suelen hablar de «literatura dramática» para referirse al texto escrito y de «teatro» para aludir a la representación. Los que creen que el teatro es exclusiva o preferentemente el espectáculo, suelen minusvalorar el texto escrito, al que consideran un mero pretexto de la representación, y niegan que el teatro sea un género literario.

Pero la oposición «texto/representación», que hacen equivalente a «literatura/teatro», es artificiosa y no tiene nada que ver con el teatro, porque tanto el texto como la representación son fases de un mismo proceso de comunicación artística.

El texto dramático, es decir, el texto escrito, se dirige a la lectura y a la representación, pues en ésta se dice el diálogo. Es posible reducir el diálogo al mínimo y es posible improvisarlo en la representación, pero de la misma manera que no hay por qué oponer texto a lectura, no hay por qué oponer texto a representación: la lectura es la interpretación individual, la representación es la realización del texto en un espectáculo y constituye la última fase del proceso de comunicación que se abre generalmente con el texto escrito.

El teatro es, pues, un proceso semiótico complejo, que se extiende desde el texto escrito hasta la representación: teatro es el texto que se dirige a la lectura (en esto coincide con los demás textos literarios), y teatro es la representación y hasta es el edificio donde se hace la representación.

Socialmente, la palabra *teatro* tiene varias acepciones recogidas en los diccionarios y de uso amplio en el habla: denota unas determinadas obras escritas, un determinado espectáculo y unos determinados edificios donde esas obras se representan.

El rechazo del texto con el alegato de que es «literatura» y ésta se opone a «teatro» es bastante reciente en la historia del teatro; en realidad, se inicia en el último tercio del siglo XIX cuando se descubren los valores emotivos y funcionales de la luz (A. Appia, E. G. Craig) y se cae en la cuenta de que la palabra no es el único sistema de signos capaz de establecer comunicación entre el escenario y la sala. El teatro, que, sin duda, había abusado de la palabra y había quedado reducido a la palabra en la comedia de salón y en el drama burgués, busca nuevas formas de expresión y rechaza directamente los signos lingüísticos porque no

los considera teatrales, ya que los comparte con la literatura en general, y prefiere experimentar las posibilidades escénicas de otros sistemas de signos no verbales: las luces, los gestos, los volúmenes, los objetos, etc.

Sería conveniente que se fijasen los términos y que «drama» se refiriese a los textos literarios escritos para la representación y «teatro» se reservase para el espectáculo representado, pero el habla no sigue esta recomendación y suele usarse teatro o drama con un valor genérico tanto en referencia a los textos como a su puesta en escena, y de aquí derivan confusiones, o al menos ambigüedades, cuando se pretenden especificar las denotaciones concretas. Las teorías dramáticas se ven obligadas a definir los términos que utilizan en cada caso y a precisar el alcance que les dan, pero no pueden pretender, al menos de momento, oponer «literatura» a «teatro», «drama» a «representación», «lectura» a «espectáculo», etc., más allá de donde permiten los usos generales y en tanto no se hagan nuevas precisiones. Nosotros utilizaremos el término «teatro» en una forma genérica para referirnos a todo el proceso, a sus fases y a sus elementos y, cuando sea necesario, haremos las especificaciones oportunas mediante adjetivos que aclaren las referencias.

El proceso teatral se inicia generalmente con una obra escrita (obra de teatro), como en los demás géneros literarios, a la que denominamos *texto dramático,* y en él, como aspectos, no como partes, distinguimos un *texto literario* y un *texto espectacular;* el primero está destinado a la lectura como modo de recepción, y el segundo propone una puesta en escena. Pero hay que advertir que todo el texto dramático se lee y todo él se representa, de modo que no identificamos, como a veces se ha hecho, el texto literario con el diálogo y el texto espectacular con las acotaciones. En el diálogo, al que Ingarden denomina «texto principal», se encuentran numerosos indicios, informes y signos para la puesta en escena, empezando por el mismo diálogo que se dice en la escena como lenguaje en situación y, por tanto, acompañado de elementos paraverbales, kinésicos y proxémicos, que pueden explicitarse o no en las acotaciones, pero que la palabra exige al ser revivida directamente. Las acotaciones, o «texto secundario» [Ingarden, 1958], suelen utilizar un lenguaje funcional, se realizan en escena mediante signos no verbales, pero forman parte también del texto dramático, e incluso pueden pertenecer al texto literario en aquellos casos en que su lenguaje se trabaja formalmente más allá de la funcionalidad, por ejemplo, en los dramas de Valle-Inclán, o en el teatro modernista donde suelen presentarse en verso.

El dar primacía al texto literario sobre el espectacular procede de Aristóteles; la valoración del espectáculo hasta la negación del texto escrito, en la forma que sea, se inicia en el XIX, y llega a su mayor radicalismo con A. Artaud, que considera la palabra como antiteatral y pretende eliminarla del escenario, como si fuese un lastre.

Aristóteles afirma que toda tragedia tiene espectáculo como una de sus partes cualitativas, pero, aunque el espectáculo es cosa seductora, es muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores [50b: 17-21]; además, la tragedia tiene la ventaja de ser visible en la lectura y en la representación [62a: 17-18] [Aristóteles, 1974].

Hoy se ha llegado a un equilibrio y se considera que el teatro se escribe para ser representado, es decir, que su fin es la representación; pero es indudable que puede ser leído y que toda representación implica una lectura previa, en el sentido físico literal y en el sentido hermenéutico, antes de hacer la representación. Todo el texto puede ser leído (el literario y el espectacular) y la diferencia entre uno y otro se da en el escenario y consiste en que el texto literario sigue siendo palabra en la escena, mientras que el texto espectacular no pasa a palabra en la representación, sino que se pone en escena mediante signos no verbales, creando el contexto situacional donde se revive el diálogo.

2. EL DIÁLOGO

El texto dramático se caracteriza, frente a otros textos literarios, porque su discurso es un diálogo directo. Las formas elocutivas de la lírica tienden, como en todos los procesos expresivos, a organizarse en torno al Yo, aunque admitan desdoblamientos, apelaciones al Tú, abstracciones y concreciones (yo general, yo histórico, yo individual, etc.), incluso diálogos referidos, o diálogos interiorizados; la narración tiende a organizar sus formas elocutivas, como es normal en los procesos de comunicación, en torno a la tercera persona, aunque también admite variantes en primera aproximándose a la lírica, o alternancias con la segunda acercándose al drama.

La forma dialogada es la propia del discurso dramático, pero puede adoptar variantes; por ejemplo, puede alternar con el monólogo, e incluso reducirse a él en algún caso (*Monólogo del vaquero,* de Gil Vicente); puede suprimirse, dejando la obra reducida al texto de las acotaciones (*Acto sin palabras,* de Beckett); o puede improvisarse durante la representación en un teatro de carácter lúdico para desarrollar historias generalmente triviales y repetidas, con personajes formalizados en su papel y apariencia que recitan tiradas de versos con pie temático de la situación (el amanecer, el amor, los celos, el engaño, etc.), como ocurre en la Comedia del Arte italiana. Todavía cabe reseñar una variante en el discurso dramático, que ha sido posible en las circunstancias actuales de desarrollo de la técnica: el diálogo por teléfono, o por otro medio de comunicación a distancia, que permite presentar un sólo personaje en escena que dialoga con un segundo personaje a distancia y cuyas intervenciones verbales se deducen de las del primero, o se oyen de algún modo sin su presencia física; Beckett en *La dernière bande* utiliza una cinta grabada por un personaje que también la escucha.

Lo normal, por frecuente, es que el discurso dramático sea un diálogo directo entre dos o más personajes que actúan como si la situación fuese real y como si el público no estuviese presente, es decir, bajo la convencionalidad de un mundo de ficción en el que transcurre una historia, en un tiempo, un espacio y con unos personajes. Sin embargo, el diálogo en estas circunstancias tiene unos rasgos que lo caracterizan frente al diálogo espontáneo, no literario, del lenguaje funcional.

Alexandrescu llama *actante englobante* al público, que está presente, pero todos actúan como si no estuviera [Alexandrescu, 1985]; Bajtin lo llama *tercero* respecto al diálogo, o *superdestinatario* [Bajtin, 1984: 336]. El público es un receptor con el que se cuenta para el proceso dialógico, pero que debe mantener unas actitudes, la más importante de las cuales es la no intervención directa en el diálogo de la representación.

La presencia del público, es decir, el que el diálogo esté hecho para ser representado ante un auditorio, produce unos efectos *feedback* sobre el texto que vienen a demostrar con un argumento más que no hay oposición texto/representación, ya que el discurso tiene una forma especial de diálogo precisamente porque va a ser representado ante un público, aunque convencionalmente no se reconozca esta presencia.

Son varios los indicios que nos permiten hablar de un efecto *feedback* del público sobre el diálogo: los personajes intercambian *informaciones* que no serían necesarias para su conocimiento de los hechos, pero que se traen al diálogo, mediante diversas «estrategias», con la finalidad de informar al público y de conseguir la autonomía del texto. El público, a quien se dirige en último término el discurso, necesita informaciones sobre el pasado o sobre las circunstancias de la acción presente, que no se desprenden de una conversación «normal» entre los personajes. Para resolver este problema de comunicación, propio de la situación escénica, se procura presentar las informaciones con verosimilitud como si respondiesen a la lógica interna de un proceso de interacción verbal; se insertan historias o datos en el diálogo entre personajes, que real-

mente responden al proceso envolvente de comunicación literaria del autor con el público: el diálogo dramático es un proceso interactivo incluido en un proceso dialógico comunicacional. Los personajes dialogan entre sí, los espectadores reciben ese diálogo como comunicación literaria, a distancia, sin intervención directa posible. El diálogo en estas circunstancias se presenta como autónomo y espontáneo, aunque no lo es realmente, porque necesita apoyos informacionales que no tendría en otro caso y porque está orientado a un oyente exterior.

Algunos de los personajes o de los espacios de la representación responden también a esa necesidad de autonomía y de economía de un diálogo destinado a ese «actante envolvente» y limitado en el tiempo; me estoy refiriendo, por ejemplo, a la presencia de «personajes coordinadores» que llevan información de un sitio a otro, sin cuya actuación sería inverosímil para el público que se conociese en un ámbito lo hablado en otro, o por lo menos que lo conociese tan rápidamente; también los «lugares de acecho» (armarios, cortinas, mesas camillas, etc.), donde se ocultan personajes que necesitan determinadas informaciones para actuar con coherencia y con verosimilitud en el diálogo, y se utilizan también para crear la llamada «ironía sofocleana», que supone desniveles de información de unos personajes frente a otros y frente al público, o para crear distanciamientos de tipo cómico, sarcástico, etc., o para conseguir un efecto de objetividad, mediante la visión inmediata de alguien ajeno al diálogo, que permanece oculto.

Los apartes, las apelaciones al público, los mismos monólogos, que a veces son centrales para la situación y funcionales para la fábula, son en general efecto de esa peculiar relación del diálogo dramático con el público en el momento de la representación.

Por estas y otras razones que iremos señalando, creemos que el espectáculo está incluido en el texto dramático como texto espectacular y está no sólo en las acotaciones (con lenguaje literario o funcional), sino en el mismo diálogo; por tanto no es válida la oposición «texto/representación», pues ésta no es algo que se añada a voluntad: el diálogo es espectacular porque está destinado al espectáculo, y contiene además indicaciones sobre otros sistemas de signos escénicos. No parece lógico tampoco oponer «texto/representación», porque el texto teatral está escrito para ser representado, no sólo para ser leído, aunque haga su efecto trágico ya desde la lectura, como mantiene la *Poética* de Aristóteles.

El espectáculo teatral supone la puesta en escena de todo el texto dramático, dando forma, mediante signos no verbales, a las acotaciones y a todas las indicaciones que en este sentido puede tener el diálogo, pero también supone el actualizar el diálogo y no mediante un mero recitado, sino como diálogo directo, «en situación», «cara a cara», respetando el «turn-taking» y el «principio de cooperación», es decir, con todos los caracteres de su uso en el intercambio social y, por tanto, acompañado de signos paralingüísticos, kinésicos, proxémicos; en una situación temporal, que se manifestará por medio de signos visuales o verbales y en una localización espacial, que se expresará por algún medio escenográfico, o bien verbalmente.

Hay además otras razones para señalar que lo verbal es parte del espectáculo: el diálogo está en la escena no sólo por sus valores literarios y por su funcionalidad semántica para construir la fábula, sino también como un elemento espectacular que en su materialidad puede realizarse con tonos diversos, con ritmo variado, para producir absurdo con salidas del tema, para señalar distancias mediante un tono frío o cordial, etc., con la misma eficacia con que se utilizan las luces, los objetos escénicos, los movimientos de los personajes, etc.

Por último, hay que tener en cuenta también que el diálogo del discurso lírico, y sobre todo del narrativo, no tiene un carácter directo, es siempre diálogo referido, pues hay un yo ficcional, el del sujeto lírico, o el del narrador, que lo transmite en forma directa o in-

directa, dará cuenta de las circunstancias en que se produce el intercambio verbal dialogado y señalará, cuando interese subrayarlo, el contexto, las posiciones, los cambios de tono, etc., que en la representación dramática asume el actor. La autonomía del diálogo dramático es posible al confiar al actor los suplementos de afectividad, de distanciamiento, de intensificación, etc., que son necesarios para lograr la vinculación de la palabra con el contexto situacional a partir de la autonomía del texto. Un gesto no previsto en las acotaciones subraya, por ejemplo, una frase que es clave en la comunicación y que, dada la linealidad de la interpretación, podría pasar desapercibida. La novela dispone de medios de intensificación propios (situar al principio del capítulo un motivo, repetirlo con distinto punto de vista en un contrapunto de perspectivas objetivas-subjetivas, detenerse más en las descripciones cambiando el ritmo del estilo expositivo, etc.), y lo mismo podemos decir de la lírica (la rima destaca unos términos, la acentuación principal otros, también las recurrencias léxicas o sintácticas, las isotopías, etc., actúan como elementos de intensificación y cohesión), y el teatro suele dejar estas informaciones complementarias al criterio de los actores que reviven y representan el diálogo como medio para señalar las relaciones entre los personajes y de éstos con su entorno. En este sentido podemos decir que el diálogo dramático está lleno de indicios que convergen hacia su finalidad inmediata: la representación en un espectáculo.

Artaud afirma directamente que la palabra es antiteatral [1956], y quizá en referencia al teatro llamado de «palabras», que se da en la comedia de salón, en «la obra bien hecha» o en el drama burgués, pueda tener en parte razón, porque el espectáculo había quedado reducido al diálogo, generalmente en pasado narrativo e informativo entre personajes sentados en una sala «decentemente amueblada», que no viven la historia, sólo la cuentan; pero esto no es una cualidad de la palabra, sino que deriva del uso que se hace de ella y, como afirma Grotowsky, «para mí, creador de teatro, lo importante no son las palabras sino lo que hacemos con ellas, lo que reanima a las palabras inanimadas, lo que las transforma en *la palabra*» [Grotowsky, 1980: 49].

3. EL ESTUDIO LITERARIO DE LOS TEXTOS TEATRALES

El teatro es, sin duda, el género que más tempranamente inspiró una teoría literaria, ya que fue el objeto central de las especulaciones de la *Poética* de Aristóteles, y luego fue estudiado, como los demás géneros literarios, con métodos y desde perspectivas muy variadas a lo largo de la historia de las ciencias literarias: históricas, sociológicas, biográficas, temáticas, etc., y es el género literario central en las especulaciones de orientación psicoanalítica y semiológica.

La *Poética* sentó las bases de la teoría de la tragedia, y lo hizo desde una perspectiva mereológica [Doležel, 1990], siguiendo una orientación idealista en cuanto que propone, mediante la descripción de las obras hechas, inducir las formas ideales de la tragedia. La perspectiva mereológica supone que con la descripción de las partes no se puede explicar el conjunto, porque los objetos mereológicos no son el resultado de la suma de sus partes, pues en sus distintos niveles añaden a las partes un plus de valores que no es objeto de descripción. La metodología idealista ha conducido a interpretar la *poética* de un modo normativo, porque, si propone la forma perfecta de la obra trágica, es lógico que los autores sigan sus indicaciones, como si fuesen normas, para lograr obras perfectas.

Aristóteles define la tragedia como la «imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies (de aderezos) en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante la compasión y el temor lleva a cabo la purga de tales afecciones».

La tragedia es imitación de una acción, e implica que hay sujetos que actúan y tendrán carácter y una manera de pensar en relación con las acciones que ejecuten, de donde deriva que la tragedia, además de la fábula, que es su núcleo central, tendrá caracteres, peripecias y pensamiento.

Las partes de la tragedia serán seis: la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya; pero el más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos, porque la tragedia es imitación no de personas, sino de una acción y de una vida; los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo; los medios fundamentales son las peripecias y las agniciones [Aristóteles, 1974].

Esta teoría de la tragedia, que la centra en la fábula como objeto imitado, y que reconoce dos caminos, la acción (peripecias) y el pensamiento (agniciones), para su construcción, en la que se ordenan todos los elementos en relación al fin (mereológicamente), es la teorización suscitada por la tragedia griega, y está respaldada por una filosofía realista que, partiendo del *factum* de las obras del teatro griego, formula una interpretación en el marco de la realidad idealizada homológicamente. Aristóteles da primacía absoluta a la palabra con la que, en el espectáculo, se expone la fábula (peripecia) y se expresan los pensamientos (agniciones) en relación a un fin (catarsis).

Un nuevo teatro aparece en el panorama de la cultura europea con el Renacimiento: el teatro español y el teatro inglés, y para ellos no resultan eficaces la explicaciones de la *Poética,* al menos de la *Poética* en la interpretación normativa que se le daba en la época. Lope se sentía incómodo con los «preceptos»; Shakespeare los olvida totalmente. Diríamos que el nuevo teatro «pasó» de tales normas. Y surge la necesidad de una nueva teoría del teatro. La filosofía del ser, de la abstracción y de la generalización, tendrá que ser sustituida, si quiere servir de respaldo al nuevo teatro, por una filosofía del existir, de lo particular, del hombre y sus pasiones, una especulación filosófica centrada en el Yo y en las conductas individuales, no en los esquemas. Y efectivamente se irá adaptando poco a poco el teatro a los nuevos valores y la teoría a las nuevas obras.

El teatro nacional español plantea cuestiones de «vida», y, sobre todo, de convivencia entre los hombres, no «discurso» sobre las relaciones del hombre con los dioses o con las ideas de justicia, responsabilidad, derecho, de instituciones, etc., y el teatro isabelino tampoco se centra en las acciones (peripecias), sino en los sentimientos o pasiones que suscitan en el ser humano; se hizo inevitable prescindir de los moldes del teatro concebido como acción y expresado por la palabra preferentemente. Los nuevos teatros nacionales europeos crearán también nuevos espacios, nuevos ámbitos escénicos y nuevos modos de relación del espectáculo con el público, como veremos más adelante.

Este tipo de teatro dura, *grosso modo,* hasta el siglo actual: a finales del XIX empieza a quebrarse el modelo; cambia la vida y el hombre que servían de marco general para entender las referencias escénicas, e irrumpen en el escenario nuevos sistemas de signos, la luz, los objetos con todo su peso, la mirada no semántica, la concepción expresionista, el absurdo, etc.; la filosofía que explica como telón de fondo referencial ese modo de creación tomará como objeto central de sus especulaciones el fenómeno en sí. La semiología hará, casi inevitablemente, su aparición en el panorama de la teoría teatral para analizar las formas, las relaciones y el sentido de las acciones, del discurso y la palabra y de todos los signos no verbales que contribuyen a la creación de sentido en el escenario.

4. SEGMENTACIÓN DEL TEXTO DRAMÁTICO: UNIDADES DE ANÁLISIS

Hasta que aparece el método semiológico los estudios sobre el teatro no son sustancialmente diferentes de los que se hacen sobre los

otros géneros: para el método histórico o el biográfico, cuando trata de investigar la vida o las circunstancias del autor, lo mismo da que sea poeta, dramaturgo o novelista; los métodos inmanentistas, orientados hacia el discurso, pueden encontrar, sin duda, diferencias entre el texto dramático, el lírico y el narrativo, pero en cualquier caso se centran en la palabra; el método semiológico tiene en cuenta el autor y el texto, y también el proceso de comunicación y las formas de recepción; el texto dramático se realiza en la representación de un modo que no tiene paralelo con los otros géneros literarios, y tiene problemas específicos que se amplían con la atención a los signos no verbales. El receptor del espectáculo teatral no sólo recibe de forma distinta la palabra (revivida por los actores: palabra en situación), sino que recibe en simultaneidad con la palabra signos de sistemas muy diversos.

La semiología trata de analizar todo lo que produce sentido (semántica), las formas de donde procede el sentido (sintaxis) y los sujetos que intervienen en su creación desde una situación personal, cultural, histórica, etc. (pragmática), y ha puesto de relieve la especificidad del teatro como proceso de comunicación, que hace concurrir en la representación signos de varios sistemas que actúan sobre la escena en simultaneidad con la palabra de los diálogos. Esta forma de presentación produce la *densidad semiótica* o el *espesor de signos,* propios del espectáculo teatral, según han advertido algunos semiólogos [Barthes, 1964] y, a la vez, hace muy compleja la identificación de unidades dramáticas y la segmentación del texto dramático.

El autor suele presentar su texto dividido en actos y en escenas. Los criterios para separar los primeros suelen ser temáticos: se anuncia el conflicto, se desarrolla en sus términos y se resuelve; las obras suelen dividirse en tres actos, o en cinco, sin que falten otros números, según las fases en que se divida la historia. El criterio que suele seguirse para la división en escenas es la entrada o salida de un personaje en escena. Pero la división del espectáculo casi nunca coincide con la división del texto en actos y escenas. Por razones comerciales suele proponerse un descanso a la mitad, o un tanto avanzada la representación. Antes los actos se separaban en la representación mediante entremeses o bailes, porque el drama era sólo una parte del espectáculo total. Al convertirse la obra en el espectáculo único, la representación se organiza de modo que tenga como centro la fábula y suele dividirse en dos partes; sólo excepcionalmente se divide en tres con dos descansos.

La teoría dramática pretende identificar las unidades de sentido, de forma, de relación, es decir, unidades funcionales del drama, no meramente las materiales. Para ello ha seguido métodos de segmentación temáticos o narratológicos (funcionales, situacionales), lingüísticos (deixis), o de tipo directamente dramático (escénicos), y todos ellos presentan dificultades.

Las unidades de la fábula *(mythos)* son semejantes a las de la narración: las funciones, los actantes, el cronotopo, se señalan sobre las categorías narrativas de la acción, los sujetos, el tiempo y el espacio. Las funciones, cuyo hallazgo corresponde a la operación retórica de la *inventio,* y cuyo conjunto constituye la *compositio,* quedan organizadas en sucesividad discursiva, tal como exige el sistema de signos lingüísticos que les sirve de expresión, mediante la *dispositio* [Albaladejo, 1989: 73 y ss.]. Los personajes (caracteres y funcionalmente actantes) no tienen esta organización, porque son unidades «verticales», que están implicadas en la acción (como sujeto, ayudante, oponente, objeto, etc.) y aparecen en forma discontinua en el discurso; el tiempo y el espacio están en relación inmediata con las acciones y situaciones y con los personajes respectivamente, ya que el tiempo es medido por los cambios de la fábula (peripecias) y el espacio surge de los movimientos y cambios de los personajes.

Desde la perspectiva del análisis de la obra, no ya de su creación, el concepto de «fun-

ción», tal como fue formulado por Propp, sitúa la unidad en la acción medida por su importancia en la historia, y así se traslada al análisis del texto dramático, a pesar de su formulación inicial para el texto narrativo.

Esta unidad, la función, encajaría perfectamente en la *Poética,* que considera la fábula como el elemento fundamental de la tragedia: la función es cada una de las unidades funcionales mínimas de la fábula. El inconveniente mayor que presenta al trasladarla al teatro es la falta de especificidad dramática, sobre todo cuando se trata de un teatro no de acciones, sino de sentimientos, un teatro de cuadros (Stationendrama), un teatro del absurdo, etc.

E. Souriau propone un esquema dramático cuya unidad fundamental sería la «situación», a la que define como una «figura estructural diseñada en un momento de la acción por un sistema de fuerzas (...) soportadas o animadas por los principales personajes de este momento de la acción». El paso de una situación a otra se produciría mediante un resorte dramático que altera el equilibrio y pone en movimiento la acción para alcanzar un nuevo equilibrio en otra situación [Souriau, 1950].

Jansen ha llevado a la práctica una segmentación del texto dramático en unidades de situación, que se caracterizan por ser unidades coherentes, indivisibles, tanto en el plano textual como en el escénico [Jansen, 1968: 1973].

Las unidades narratológicas se formulan en el discurso sólo con la palabra; las dramáticas, en la representación, pueden formarse también con otros signos, y habrá que ver cómo se articulan todos ellos en un conjunto. Sito Alba ha propuesto denominar a la unidad dramática, integrada por signos de varios sistemas, *mimema,* siguiendo el modelo estructural de nombres en *-ma,* pero falta saber qué son y cómo se identifican los mimemas y de qué modo convergen en unidad los signos que los forman [Sito Alba, 1982].

Kowzan [1968] propone identificar las unidades dramáticas aislando «las unidades significativas en cada uno de los sistemas de signos y después encontrar el denominador común a todos los signos emitidos al mismo tiempo»; para ello se tendría en cuenta la presencia del signo más corto y los que concurren en ese tiempo con él, pero el mismo Kowzan reconoce que su propuesta llevaría a una atomización excesiva del texto y habría que verificar cómo las pequeñas unidades podrían integrarse en grandes unidades; por otra parte, pensamos que sería muy difícil señalar el «signo más breve», porque hay signos estáticos en el escenario que sirven para crear espacios y ambientes, pero en un momento se activan mediante una mirada del actor, mediante un movimiento, por medio de la luz que destaca una parte dándole un primer plano, etc., de modo que mientras su presencia es estática y duradera, ocasionalmente puede adquirir un sentido dinámico y alterar el tiempo de su funcionalidad.

Más tarde Kowzan [1970] reconoce que «el análisis de un texto teatral desde el punto de vista semiológico presenta serias dificultades. ¿Debe procederse a cortes verticales u horizontales? ¿Se trata de diferenciar signos superpuestos de los diferentes sistemas, o de dividir el espectáculo en unidades en su desenvolvimiento lineal? Pero el espectáculo, lo mismo que la mayor parte de las combinaciones de símbolos, se comunica tanto en el tiempo como en el espacio, lo que hace que el análisis y la sistematización sea todavía más complicada».

De todos modos, la identificación de unidades y categorías textuales y su posible organización en un esquema, es una fase inevitable en el método estructuralista, cuya finalidad es establecer las estructuras formales de la obra; a la semiología le interesa más conocer cómo se crea sentido con esas categorías y cómo se organizan mereológicamente en niveles que añaden a sus partes materiales un valor semántico, ideológico, literario...

Las coincidencias de signos diversos (objetos, luces, sonidos, vestidos, maquillajes) en su aparición o desaparición en el comienzo y

cierre de los diálogos (signos verbales) es poco frecuente: la simultaneidad en la presencia no es difícil, pero la simultaneidad en la aparición y desaparición, que nos permitiría segmentar el texto e identificar unidades dramáticas con relativa facilidad, no suele darse, a no ser que sean signos que están en relación inmediata con la palabra: los paraverbales, los kinésicos y los proxémicos.

Tendríamos que distinguir signos *estáticos,* que permanecen toda la representación, o todo un acto, como suelen ser los escenográficos, los vestidos, el peinado, el maquillaje, etc., y los signos *dinámicos,* que están en relación con el lenguaje: los que componen, según léxico de F. Poyatos, la «estructura triple básica»: lenguaje, paralenguaje y kinésica [Poyatos, 1988], a los que habría que añadir la proxémica, las luces, los colores, los sonidos y ruidos, que son independientes de la palabra, aunque puedan estar relacionados con ella, y son también dinámicos.

La sucesividad en la expresión de los signos de un sistema, por ejemplo la palabra, impide que puedan superponerse, pero admite la simultaneidad con los signos de otros sistemas. Sin embargo, nada garantiza el que esa simultaneidad se produzca para dar unidad al sentido, pues puede iniciar, mediante un signo cualquiera que puede servir de resorte, un cambio a otra situación, e incluso pueden solaparse varias situaciones sobre un signo. Un ejemplo puede aclarar algunos aspectos del funcionamiento de los signos: la escena que desarrolla la unidad funcional «Seducción» en *Ligazón,* de Valle-Inclán, está construida con un diálogo, que se manifiesta semánticamente en una situación de enfrentamiento entre dos fuerzas representadas por dos personajes, la vieja raposa, que quiere iniciar un diálogo, y la mozuela que lo rechaza negándose a entrar en el tema y utiliza sus turnos de habla para desviarlo; esta unidad de función y de situación se apoya en acercamientos y alejamientos entre los dos personajes, en el tono de cada uno de ellos, que puede ir cambiando; se hace verosímil en el ambiente de una venta, en un cruce de caminos y se apoya también en los objetos mediante una cierta relación metonímica (una gargantilla para la seducción, unas tijeras para el rechazo) que aparecen en un momento determinado, y entre tanto permanecen sin alteración las luces, que se integran en el sentido mediante un gesto de la vieja raposa que utiliza la luz para subrayar los brillos y para intensificar el valor funcional de la gargantilla y, más adelante, de las tijeras, cuyos brillos destaca el afilador, etc. Toda la escena aprovecha los signos de diferentes sistemas para presentar, desarrollar, subrayar o intensificar la función «seducción», y la opuesta de «rechazo», en una situación de enfrentamiento radical. Parece entonces que la segmentación del texto en unidades podría hacerse con criterios semánticos, pues una vez creada la función por medio de la palabra, todos los demás signos se organizan en convergencia con ella: la luz, el tono, los objetos, los gestos, las distancias, etc., adquieren sentido por relación al significado de los signos lingüísticos; la autonomía de los signos no verbales no se ve clara, y resulta difícil que puedan constituir unidades de sentido, aunque sean unidades discretas de forma.

En realidad la idea de distinguir unidades es central para el estructuralismo, pero no tiene, según hemos dicho, demasiada importancia en la semiología del teatro. Para este método lo interesante es ver cómo se consigue sentido mediante la concurrencia de sistemas de signos diversos y podemos decir que, en general, el sentido de los signos no verbales se logra en convergencia con los signos verbales, cuya codificación es más conocida, más amplia y más matizada. La movilidad de los signos escénicos [Honzl, 1940] permite esta convergencia, si bien la validez se limita a la obra en que están: las tijeras que en *Ligazón* son signo de tragedia, en *Yerma* son signo de enfrentamiento [Honzl, 1940].

Vamos a analizar con detenimiento una de las unidades sintácticas del texto dramático porque, según nos parece, adquiere en el teatro un relieve considerable, si lo comparamos

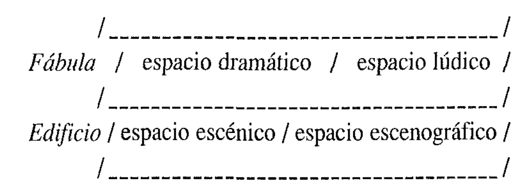
con el que tiene en la narración o en la lírica. Nos referimos al espacio. Uno de los condicionamientos más fuertes a que está sometido el texto dramático deriva de la virtualidad de su representación en un espacio determinado (el escenario, con unas medidas) y en un ámbito escénico también determinado y con unas relaciones escenario-sala (envolventes, enfrentadas, centrífugas, etc.). El escritor no puede introducir alegremente cambios de lugar, porque está condicionado por el espacio físico de un escenario y el espacio lúdico de los actores, es decir, la forma en que podrán moverse los actores en ese espacio, según convenciones de época, de país y de ámbito escénico; tampoco puede hacer cambios de tiempo o de personajes con la misma facilidad que los hace la novela, porque ésta no tiene limitación real alguna, mientras que el escenario constituye el límite y la ocasión final del texto dramático.

Es cierto que la técnica hace maravillas, y además las hizo desde muy temprano en la historia de la representaciones, y el escenario parece multiplicar sus posibilidades de acogimiento de las acciones y de los personajes; tenemos noticias de máquinas, de escenarios giratorios en Grecia, que ofrecen la posibilidad de movimientos inverosímiles, o que convierten un espacio latente en uno patente. Es cierto también que la puesta en escena verbal o la simbólica, frente a las limitaciones de la «realista», permiten muchos cambios, pero también es cierto que hay algunas cosas que son posibles en la novela y en otras artes y que no lo son en el teatro, porque el escenario y todos sus artilugios no pueden, por ejemplo, escenificar el recuerdo desde el presente, simultaneando dos escenografías, cosa que hace con toda facilidad, mediante la construcción imaginaria, la novela. El texto literario dramático es limitado de algún modo por el texto espectacular, y a la vez es orientado hacia una representación por él, ya que le imprime una teatralidad, de la que carecen otros textos literarios, por más que puedan estar escritos en forma dialogada.

Las acciones, su composición y su disposición, los personajes o caracteres, incluso el tiempo, no son unidades que puedan, creemos, establecer diferencias sustanciales entre la novela y el teatro, pero el espacio puede tener un tratamiento muy diferente, y por ello vamos a analizarlo con detenimiento, en sí mismo y como parte de la relación con la sala, en el conjunto que denominamos «ámbito escénico».

5. EL ESPACIO EN EL TEATRO

Se puede hablar de espacio teatral en varios sentidos, unos relacionados con la historia que presenta el texto, otros con referencia al edificio donde tienen lugar las representaciones. Son fundamentalmente cuatro: el *espacio dramático* y el *espacio lúdico,* que corresponden al lugar donde transcurren las acciones y al lugar donde se mueven los personajes, y se realizarán en un escenario, o *espacio escénico,* pensando en el cual se escribe la obra y unos decorados que corresponderán en el estilo que sea (realista, simbólico, constructivista, verbal, etc.) a lo que exige la fábula constituyendo el *espacio escenográfico.*



Fábula	espacio dramático	espacio lúdico
Edificio	espacio escénico	espacio escenográfico

El *espacio dramático* es el creado por la fábula, es decir, la espacialización de las situaciones y estructuras dramáticas [Ubersfeld, 1974], e implica la lectura del drama como «historia»; se corresponde con aquellos lugares donde transcurren las peripecias [novela/teatro), o los lugares donde se sitúan las vivencias líricas (*Cerca del Tajo, en soledad amena...,* tomando como centro de referencias espaciales el Yo: *¿A dónde te escondiste, Amado, / y me dejaste...?*); este tipo de espa-

cio no diferencia el texto dramático de otros textos literarios narrativos o líricos. Sin embargo, el texto dramático se caracteriza porque los conflictos que presenta son susceptibles de ser espacializados y puede reproducir en el escenario los enfrentamientos, conjunciones y disjunciones de los personajes a lo largo del drama.

Si pensamos en *La Celestina*, los espacios dramáticos creados por la historia son la huerta de Melibea, la casa de Calixto, la casa de Celestina, la calle, etc., y, dentro de estos espacios generales, se señalan otros más limitados: la sala, la alcoba, la escalera, etc., por ejemplo, de casa de Calixto, donde entran, salen, esperan o se cruzan los personajes, según anuncian o se deduce de sus parlamentos. En el conjunto espacial imaginario, tanto en los espacios generales como en los microespacios, los personajes ocupan un lugar de acuerdo con su posición en el conflicto creado y unas distancias que reproducen las distancias psíquicas en sus relaciones personales.

El *espacio lúdico* es el creado por la figura de los personajes, por sus gestos, distancias y movimientos. Se puede entender el espacio que ocupan los personajes por el diálogo: el texto proporciona indicaciones para la configuración del espacio lúdico, en forma directa, en la medida que hace referencia a posiciones, movimientos y relaciones espacio-temporales, y en forma indirecta, pues los contextos situacionales permiten inferir fácilmente cómo está organizado el espacio y dónde deben estar situados los actores en un momento dado [Veltruski, 1977].

Los acercamientos y alejamientos crean y cambian las distancias en unos espacios físicos que generalmente son icónicos y paralelos de las distancias psíquicas en las relaciones personales. En la escena, como en todo espacio enmarcado, se intensifican los valores que construyen el espacio imaginario: las oposiciones «alto/bajo», «fuera/dentro», «cerrado/abierto», etc., adquieren un sentido que suelen mantener en toda la representación, en relación con la utopía, la libertad, la seguridad, etc., y sus valores opuestos. Si seguimos con el ejemplo de *La Celestina,* y refiriéndonos al comienzo del primer acto, sabemos que hay un espacio recorrido por Calixto desde el huerto de Melibea, donde tiene lugar el primer diálogo, y su casa, a la que llega gritando a su criado. El texto, con el movimiento del personaje, ha creado los espacios lúdicos de Calixto: cerca-lejos de Melibea / cerca-lejos de Sempronio, con diversas alteraciones de distancias, que se corresponden con las disposiciones de amor, de amistad, de ayuda, de rechazo, etc., entre ellos. El director de escena ha de resolver sobre el escenario tales oposiciones trasladándolas figurativamente a un espacio, mediante signos de luz, mediante movimientos del actor, mediante objetos que separen convencionalmente un lugar de otro, etc., y el actor ha de proyectar las distancias en el tono, el movimiento y las actitudes corporales principalmente. En la escena primera, los movimientos de Calixto enfrente o en torno a Melibea pueden procurar la creación de un espacio lúdico con distancias íntimas, como exige el diálogo amoroso, sumando al movimiento las actitudes corporales y los gestos, también el tono exaltado o calmado, según exijan la palabra y las distancias correspondientes.

El espacio lúdico tendrá que realizarse teniendo en cuenta los otros tipos de espacio: la amplitud del escenario, los objetos que hay en él, que pueden impedir el movimiento o facilitarlo, y los tipos de actos de habla que se realizan: promesas, amenazas, pactos, etc., que exigen una distancia íntima, confidencial, social, profesional, etc.

El *espacio escénico* es el escenario, que puede presentarse con mayor o menor amplitud, con un solo lugar o con varios, fijo o móvil, latente y patente, previo a las representaciones y destinado a ellas en exclusiva o habilitado para ellas, con inclinación o plano, al nivel de la sala o elevado, etc.

El valor semiótico del espacio escénico es grande y no se puede considerar un «espacio vacío» [Brook, 1968], que se llenará según la

obra que se represente, pues es significativo que los teatros nacionales hayan desarrollado una forma diferente de espacio escénico, que interpretaremos en relación a lo que cada tipo de teatro representa en la cultura del país.

Si bien es cierto que la mayor parte de las obras pueden representarse en cualquier sitio, aunque no haya sido construido como teatro, y de hecho se ha aprovechado, a lo largo de la historia, cualquier lugar amplio que dé cabida al público: la sala de un palacio, la nave de una catedral, una plaza pública, un edificio destinado a espectáculos con animales, una calle que se cierra, etc., a partir de estas improvisaciones o adaptaciones, se van creando espacios escénicos de acuerdo con la finalidad de las obras, y que resultan diferentes en cada tipo de teatro nacional, pues responden a diversas causas: a un concepto del teatro y de las funciones que éste tiene en una sociedad, a las relaciones concretas en que se sitúan el actor y el público, a un sentido religioso o lúdico del espectáculo, etc.

El teatro griego, que se construye fuera de la *polis* (toda vida diaria se interrumpe con ocasión de las representaciones en las fiestas de Baco), disponía sus espacios en varios lugares, que, si bien oscilaron en sus relaciones, su uso y su función a lo largo de la historia, se mantienen porque responden a necesidades de las obras representadas y a un sentido de la participación del público en los rituales, directamente o representado por el coro: la *orchestra* es el espacio circular, central, donde se sitúa el coro; *la escena* es la construcción (casita, cabaña) que servía de límite a los actores, guardándoles la espalda y en la que se estrellaba directamente la mirada de los espectadores, y en muchas obras representa la fachada del palacio de los Atridas, con lo que crea un espacio latente: el interior del palacio, en disyunción con el espacio patente, la plaza que estaba delante del palacio, que a su vez generaba espacios «narrados»: la ciudad de donde venían los suplicantes que constituyen el coro en *Edipo,* por ejemplo, y el campo de donde vienen los guardianes, o los mensajeros, por ejemplo, en *Antígona;* el *proscenio* es una plataforma o peldaño alargado, delante de la escena donde se mueven los actores que dialogan entre sí o con el coro.

Las relaciones entre los espacios patente y latente se invertían mediante máquinas, *eciclеme,* que permitían ver el interior del palacio, sobre todo después de que se habían producido hechos sangrientos (el suicidio de Yocasta, o de Eurídice, la muerte de los hijos de Medea), ya que el decoro impedía que ocurrieran en escena.

Destacamos que el acceso desde el exterior del teatro al escenario y a la sala (gradas al aire libre) se hace por unos pasillos, los *parodoi,* por donde llegaban al teatro tanto los actores como los espectadores y todos ellos entraban por la parte baja para ir después a su localidad, igual para todos excepto para los sacerdotes de Baco (dado el carácter religioso del espectáculo) y para los organizadores, a los que la ciudad les concedía el honor de hacerse cargo de los preparativos y de los gastos.

También en este tema de las relaciones de la sala con el escenario tenemos que destacar que se inician con un ámbito en O en los teatros primitivos, circulares u octogonales, ya que el carácter ritual del espectáculo es absoluto, y después se pasa a un ámbito en U de modo que el público envuelve el escenario por tres lados: el frente y los laterales, con una situación especial para el coro que queda rodeado por el público, del que es prolongación, y se enfrenta al actor, con el que dialoga, por lo que ocupa el espacio intermedio entre el actor y el espectador. La apertura del círculo y la construcción de la *eskene* en el teatro clásico, tal como se mantiene después en el helenístico, cuyas huellas pueden contemplarse en el teatro de Dionisos, o en el de Epidauro, implica el paso de la creencia y la religión al discurso y a la razón: un espectáculo religioso, ritual, se convierte en un ejercicio dialéctico en el que un actor, dos, o tres, exponen sus razones para justificar un modo de actuar (peripecia y fábula), frente al

sentir común que el coro expresa con sus cantos, de un modo impersonal, generalizante.

Todos estos elementos «espaciales» dan cuenta de un teatro que en sus evoluciones y cambios no llegó nunca a perder su carácter ritual, en una sociedad que reflexiona unos días al año, fuera de las inquietudes del hacer diario, sobre sus relaciones con los dioses, su sentido de la libertad, de la responsabilidad, de la justicia, etc. En este aspecto la interpretación psicoanalítica del teatro circular como signo icónico de la reflexión del hombre que se vuelve a su interior y se centra en los problemas más radicales de la humanidad, nos parece muy sugerente. La posterior evolución del espacio escénico estaría justificada por el paso de la fe a la razón, de la creencia al discurso, del rito al juego.

En Roma el teatro adquiere un carácter preferentemente lúdico y espectacular y, por ello, sus obras originales son sobre todo comedias y los actores las representan delante de un muro que adquiere unas dimensiones desorbitadas porque se politiza: ya no es la fachada del palacio, sino que representa la entrada a la urbe (arco de triunfo: muro con tres puertas), y sirve de exposición de las glorias personales y familiares del emperador. El carácter lúdico del teatro romano se manifiesta también en el hecho de que se explota como espectáculo y tiene el carácter de una actividad más de la vida urbana, y el edificio, construido directamente para teatro, se sitúa en el centro de las ciudades, al hilo de las calles. Se cierran los *parodoi*, los actores tienen su entrada por el lado del escenario y el público las suyas, por el lado de las gradas y se tiende a un ámbito escénico enfrentado, que refleja lo que ocurre socialmente: los actores quedan al margen de la sociedad a la que divierten, mientras que los organizadores conciben los espectáculos como negocio.

El teatro italiano del Renacimiento insiste en la disposición enfrentada del espacio escénico, que se mantiene hasta hoy y evoluciona en la escenografía, que atraviesa el muro en uno y otro sentido, situándose en las calles de la ciudad, en el interior de las casas o en el campo, en los conocidos tres decorados de Serlio: para tragedia, para comedia, para farsa.

Desligados en sus orígenes de la tradición escénica clásica, los teatros inglés y español, partiendo el primero de los edificios destinados a alancear osos y el segundo aprovechando la disposición de las calles y de las casas, crean un escenario que se caracteriza por su dinamismo, ya que dispone de varios lugares escénicos a distinto nivel, que aprovecha unas veces para la representación, otras para la expectación. Fundamentalmente se trata de un espacio en la ciudad, cerrado, circular o alargado, en el que se dispone de dos o tres pisos con galerías (del coso, de las casas) y un tablado que hará de escenario central adosado a un extremo, a la altura de las primeras galerías y que aprovecha éstas para ampliar la escena con lugares a derecha e izquierda (más dudoso el fondo), en dos o tres alturas.

El ámbito escénico queda dispuesto en U, ya que el público puede ocupar las galerías laterales hasta el fondo del escenario, con lo que se refleja una participación y un interés que deriva de su idea de teatro como espejo social, o como espejo humano e incluso puede llegar a cerrar el círculo de expectación, según parece en algunos grabados, colocando espectadores al fondo.

Esta disposición del espacio escénico español e inglés, a pesar de su funcionalidad, es desplazada desde finales del siglo XVII en toda Europa por el teatro a la italiana, con el llamado escenario de medio cajón, de lugar único, y enfrentamiento sala-escenario. El teatro italiano, recreación del latino en los salones de los palacios renacentistas, es realizado directamente como edificio teatral en el teatro Olímpico de Vicenza, en el teatro Farnesio, en el Sabionetta y repetido prácticamente en todas las ciudades importantes europeas hasta hoy.

El espacio escenográfico italiano se caracteriza por la influencia que la pintura (la más prestigiada de las artes del Renacimiento) ejerce sobre él, por el artificio, la ilusión, la

maquinaria, etc.; sitúa los espacios escenográficos, pintados, enfrente del público, buscando el punto de fuga detrás del escenario y dividiendo la tela en sentido vertical en los bastidores y en sentido horizontal en las bambalinas; más tarde, en el XIX, se sustituyen los elementos pictóricos por elementos tridimensionales, entre otras razones porque la pintura lleva incorporada la luz, mientras que el espacio tridimensional admite iluminaciones parciales, y se realizan escenografías de *proyección cónica,* en perspectiva paralela o en perspectiva oblicua, lo que permite ampliar la visión, aunque no sea más que de esas «salas decentemente amuebladas», que se impondrán con el drama burgués.

Hoy, después de que el conocimiento histórico permite comparar los distintos espacios escénicos y escenográficos se construyen teatros de varios tipos, incluidos los que imitan de algún modo los de otras culturas, por ejemplo, los orientales, como puede ser el Noh japonés, con ámbito escénico en L.

El *espacio escenográfico* está constituido por la decoración. Generalmente utiliza elementos estáticos, al menos relativamente, pues pueden cambiar de un acto a otro, de una escena a otra; también puede conseguirse con elementos dinámicos, como la luz, los volúmenes, máquinas y objetos que se cambian de sitio. El problema semiológico central en la escenografía consiste en dilucidar cómo los objetos llegan a ser signos dramáticos, cómo el escenógrafo comunica con el espectador: «hay, o ha habido, concepciones del decorado que lo emparentaban con un auténtico código (un repertorio de estereotipos), en el que, por ejemplo, la columna dórica significaba la antigüedad; el pequeño templo octogonal, el siglo XVIII; la escudilla y el cántaro de gres, la vida campesina; una palmera, África y quizá cada época o cada escuela están amenazadas con transformar la relación *sui generis* que inventan para llegar al espectador» [Mounin, 1972: 103].

En el escenario realista, el espacio escenográfico tiene valor representativo de una realidad exterior; en el teatro simbólico, lo mismo que en la pintura, la línea, el color, la luz, la densidad, el estatismo, etc., son los elementos con los que se construye una escenografía, y establecen su código convencional en cada obra, en cada puesta en escena, que generalmente se sitúa en convergencia con el código lingüístico usado en el diálogo.

La escenografía a la italiana cuenta con los tres tipos impuestos por Serlio, que se formalizan en relación con las obras, como ya hemos apuntado.

Las combinaciones entre los cuatro tipos de espacio y en relación también con el personaje, generan *espacios psicológicos;* puede haber un espacio escénico agobiante porque es pequeño para la multitud de personajes que se mueven en el escenario (las «doscientas» mujeres del duelo en *La casa de Bernarda Alba*), o bien porque no hay adecuación, como ocurre con el escenario de Vicenza, donde se estrena *Edipo rey,* con un coro de más de cien figurantes), o porque escenográficamente se ponen demasiadas cosas y el actor tiene que moverse entre ellas con dificultad, para expresar icónicamente el agobio que sufre el hombre entre cosas que le son ajenas, como pasa en *El precio,* de Tennessee Williams. La relación del espacio lúdico con el escénico y el escenográfico da lugar a climas psíquicos muy diversos.

La puesta en escena, por lo que respecta a la escenografía, puede hacerse en estilos diversos: realista, simbolista, en técnica de retablo, constructivista, con elementos pictóricos o tridimensionales, con volúmenes o luces, etc., y, según el estilo, se da preponderancia o exclusividad a elementos arquitectónicos, a perspectivas de frente o en ángulo, en forma de retablo, a elementos pictóricos, con líneas de fuga centrales o en ángulo, etc.

También puede hablarse de otros espacios, los *narrados:* aparecen en las palabras de los personajes que cuentan de dónde vienen o lo que ha pasado o está pasando en otro lugar, pero esta forma de denotar espacio no es propiamente dramática, sino novelesca, y suele

aparecer preferentemente en el drama histórico.

6. EL ÁMBITO ESCÉNICO

Llamamos ámbito escénico al conjunto de escenario y sala y a las relaciones que se establecen entre estos dos espacios. Lógicamente las relaciones están presididas por medidas antropológicas: no hay teatros mayores de lo que permiten el oído y la vista humanos (con la incorporación de las técnicas de ampliación, a medida que la ciencia avanza). Semióticamente tienen una gran importancia las relaciones que se establecen entre el escenario y la sala, ya que de ellas depende la actuación de los actores, la disposición del público y el modo de recepción de la obra.

Los elementos fundamentales del ámbito escénico son dos: un lugar de acción donde se mueven los actores y un lugar de expectación para el público. Hay que considerar sus límites, que resultan también importantes: la cortina (telón) que separa los dos espacios y el fondo del escenario, que puede ser otra cortina, un muro, la fachada de un palacio, un arco de triunfo, etc., y también puede incorporarse al espacio de expectación en determinados ámbitos escénicos, cuando se «rompe telón».

Entre la sala y el escenario puede haber espacios intermedios: la *orchestra* (la arena) que ocupa el coro en el teatro griego y que se incorporará a la sala como patio de butacas (teatro italiano, inglés, español), o puede servir de escenario en el teatro de tendencia ritual, de ámbito en O. Mediante algún signo (columnas, cubierta, muros laterales, etc.), pueden señalarse en el escenario dos partes, la escena y el proscenio, y también puede conseguirse, al menos con acceso visual limitado, una retroscena, si el muro de fondo se deja abierto, como ocurre cuando es un arco de triunfo, o edificios con puertas abiertas (un palacio, una taberna en una calle). Si no es posible el acceso visual a los interiores y se usan las puertas solamente para entrar y salir los personajes, entonces no podríamos hablar de retroscena, sino de espacio latente.

El escenario y la sala pueden iniciarse al mismo nivel, o bien puede estar el escenario (tablado) más alto que la arena, y la sala ir alejándose y subiendo en gradas. La razón de la mayor altura del tablado y de su imposición en el teatro es generalmente funcional: si la representación está en un lugar elevado puede verse y oírse mejor desde la sala. El mismo sentido podemos darle al hecho de que el escenario sea inclinado (de ahí las acotaciones «subir» y «bajar» en algunos textos), que responde a la inclusión del plano de la escena en las líneas en perspectiva del espacio escenográfico y también a un sentido funcional de la representación, pues, sin duda, se ve mejor un segundo o un tercer plano si el escenario tiene subida hacia el foro.

La sala puede tener dos disposiciones: circular y alargada, es decir, disposición de circo y de autobús, con variantes diversas: octogonal, apaisada, con plateas, con palcos, con un solo piso o con más, etc.

La combinación de estas posibilidades da lugar a ámbitos escénicos de muy distinto orden y disponen al actor para un tipo de acción escénica en la que predomine la palabra, la distancia, el gesto, etc., y paralelamente disponen al público para una recepción preferentemente auditiva, visual, combinada, etc.

Las relaciones entre el escenario y la sala son fundamentalmente de dos tipos: envolventes (ámbito en O) y enfrentadas (ámbito en T). En este caso, el telón de boca, es decir, el que ocupa el frente del escenario, separa dos mundos diversos, el real de la sala y el imaginario de la escena y mantiene una división radical, que no es traspasada ni por los actores ni por el público, y parece que los intentos de «romper telón» no conducen a muchos efectos cuando la disposición está ya marcada en el edificio. Las relaciones de enfrentamiento escenario-sala generan una tensión máxima entre actores y público, a pesar de lo cual son las que se imponen en Europa desde finales del siglo XVII, con el modelo ita-

liano y propician, creo, unos efectos de distanciamiento que se adaptan a un sentido lúdico del teatro, o bien unos efectos especulares que conducen a los espectadores a una catarsis intensa. Por otra parte, el ámbito en T deriva necesariamente en modos de representación, como el de retablo, que impone un inmovilismo frontal, o por lo menos la norma generalizada de no dar la espalda al público, con las consiguientes posiciones forzadas en la escena para establecer diálogos con los interlocutores en línea, en vez de «cara a cara», y sin poder moverse de acuerdo con la palabra, y no cabe duda de que esta disposición física favorece la tendencia al recitado del texto e impide vivir el diálogo. La presencia del actante envolvente, el público, es una vez más el hecho que condiciona las formas de estar, de actuar y de hablar en escena.

En las relaciones envolventes (ámbito en O) la sala rodea físicamente el escenario, que suele ocupar un lugar más bajo, y el público toma parte en el espectáculo concebido como un rito. Del espacio circular cerrado se pasa a un círculo abierto al horizonte de los espectadores. Con tal disposición se derivan necesariamente dos actitudes, una de expectación, polarizada hacia la abertura, y otra de acción, situada en la abertura del círculo, de modo que el espacio adquiere una disposición triádica: el mundo diario latente a la espalda del espectador, el mundo dramático en el centro y un tercer mundo que asoma en el horizonte del espectador más allá de la *orchestra* y que anuncia hechos insospechados [Breyer, 1968]. Es el espacio genuino para el espectáculo, que se desvincula poco a poco del carácter ritual que el teatro tiene en origen y a esto se debe verosímilmente el hecho de que se introduzca una elevación: proscenio clásico, tablado renacentista, que permita la visión del espectáculo que realizan los actores: la palabra dialogada (entre actores, o actor-público) se convierte en espectáculo.

El grado de envolvimiento pasa de ser total, en el ámbito en O, a ser parcial en el ámbito en U, donde los espectadores ya no ocuparán los lugares del fondo, a espalda de los actores, pero sí los laterales, y generalmente lo hacen en varios niveles, como ocurre en el corral español y en el teatro inglés, con una o dos galerías. La naturalidad en los movimientos de los actores en este ámbito escénico es mayor, porque no tienen que forzar sus intercambios verbales o gestuales en relación con lo que impone, o puede imponer, la presencia de un público situado sólo de frente. La impresión de estar entre el público, no enfrentado, favorece también la naturalidad de la representación y garantiza la proximidad, tanto física como afectiva, del actor y del drama al público.

Otros ámbitos son ajenos a la tradición teatral de Europa o bien son producto de experimentaciones dramáticas: el ámbito en L, con dos salas de autobús y un escenario en el vértice, es el propio del teatro Noh japonés, como hemos advertido. La disposición excéntrica, o centrífuga, que sitúa al público en el centro y el espectáculo en la periferia, parece exceder las medidas antropomórficas, pues el ámbito de acción es mayor de lo que permite la visión humana y obliga al espectador a dar vueltas. Parece que la posición teatral es el asiento y la visión de frente o hacia el centro, de modo que la visión centrífuga resulta antifuncional y antihumana, y de hecho crea en el teatro una tensión insostenible para el espectador.

Breyer hace una relación de los ámbitos dramáticos y considera hasta seis: ámbito en O (teatro griego primitivo), cuya ley consiste en cerrar en torno al rito el anillo de los participantes; es el lugar típico para el antidiscurso y, en todo caso, para la enajenación y el delirio. En este tipo puede considerarse el teatro japonés Bugaku, con tablado central y cuadrado, como un ring. También se han hecho algunos teatros actuales con esta disposición, como el Théâtre en Rond, de París, de 1954, o el Arena Stage, de Washington.

El ámbito en U (teatro helenístico, teatro inglés, corral español) se somete a la ley de rodear el espectáculo por tres lados; es una

fórmula que tiene hoy mucho crédito debido a que las relaciones escenario-sala son inmediatas y una de las cuentas pendientes del teatro actual es atraer al público; se han hecho algunos edificios siguiendo el modelo mínimo, con variantes: el auditorio al aire libre de la isla de San Giorgio, en Venecia, de 1945, el Shakespearean Festival Theatre, en Ontario (Canadá), de 1953, etc.

El ámbito en T (teatro italiano) consiste en la situación de enfrentamiento escenario-sala. Un eje central organiza los espacios y las conductas y se realiza en dos variantes fundamentales: el público se sitúa en el patio en filas de butacas paralelas a la boca de la escena encarándose frontalmente con el escenario en una visión propia de la óptica cinematográfica, y una segunda modalidad que completa esta disposición básica con una herradura de palcos. Es el tipo de teatro considerado tradicional en Europa, con una tradición que va desde su creación en el Renacimiento italiano hasta su implantación en casi todas las ciudades, como forma única a lo largo de tres siglos, y a partir de finales del XIX en alternancia con otros ámbitos.

Ámbito en X (teatro total), invierte las direcciones tradicionales y sitúa al público en el centro mientras el espectáculo se da en la periferia. Podemos también interpretar que el escenario se ha extendido a todo el ámbito escénico y se sitúa al público en el centro, de aquí su denominación de «total» (escenario total). Las relaciones son muy tensas y el público se ve sometido a una especie de vértigo. Los misterios de la Edad Media responden en su escenificación a este ámbito: los espectadores, en gran número, se sitúan en el centro de la plaza y las «mansiones» los rodean, ofreciéndoles un espectáculo por partes, segmentado, en cada una, de modo que para ver el conjunto, el espectador debe recorrer toda la periferia. El proyecto de teatro ideado en 1927 por Gropius para E. Piscator responde a esta disposición, aunque añade también otras. A fin de evitar que el espectador tenga que moverse, en algunos casos se ha pensado ponerlo en una columna central que gira, de modo que se altera la ley de una visión quieta y central, por otra de un mirar circunvalante; y suelen añadirse al espectáculo en directo, teatral, otro tipo de espectáculos cinematográficos y con proyecciones. En general parece un intento de mover al público y hacerlo salir de su indiferencia, de su distanciamiento: con esta intención se construye el teatro giratorio de Versalles, de 1961, el Teatro de Verano, en Tampere, Finlandia, en 1959, etc.

Por último, el ámbito en L (teatro Noh), con dos salas en ángulo, y el ámbito en H, con escenario en el centro y dos salas paralelas (teatro Gelsenkirchen, Alemania, 1959), duplican en paralelo o en ángulo el ámbito en T, sin alterar sustancialmente la disposición escenario-sala, ni las relaciones del público con el actor.

Breyer considera también un teatro de ámbito en F, o «escenario en friso», en el que una escena muy alargada presenta la acción como en un amplio retablo. En realidad es una variante del ámbito en T y tuvo cierto auge con el constructivismo (Meyerhold); sus antecedentes podríamos encontrarlos en el escenario múltiple «de entradas» de Italia, en algunos misterios medievales, como el de Valenciennes, y en el teatro japonés Kabuki.

El ensayo con ámbitos de todo tipo realizado en los teatros que se construyen en el siglo actual y que hace de la variabilidad escénica su ley, se debe fundamentalmente a un deseo de recuperar al público y de hacerlo participar en el espectáculo de alguna manera. La obra, de varios autores, *Le lieu théatral dans la société moderne* (París, 1963) muestra estadísticamente que sólo un uno por ciento de la población va al teatro, y los que van adoptan una actitud pasiva. Algo habrá que hacer.

7. LOS TEATROS NACIONALES

7.1. El teatro clásico

En todas las naciones cultas se hacen representaciones dramáticas y en todas las lite-

raturas se han escrito obras dramáticas, pero no todas tienen un teatro nacional. Normalmente se representan en cualquier escenario y en cualquier ámbito escénico las obras maestras del teatro mundial, pero hay tres naciones que tienen Teatro nacional: Grecia, España e Inglaterra, han creado el teatro clásico, el español y el isabelino, respectivamente. En ellos concurren un espacio escénico peculiar, unas obras de temática y composición original y un modo de representarlas. Italia ha creado un espacio escénico que supone la evolución del edificio teatral clásico grecoromano, y que ha impuesto en Europa desde el siglo XVIII hasta hoy, pero carece de obras dramáticas.

Es general a los tres teatros nacionales el alcanzar, a través de una historia diversa en cada uno, un ámbito escénico en U. El teatro clásico partió de un ámbito en O, con teatros circulares u octogonales cerrados y con altar-escenario central y deriva a un ámbito en U cuando se rompe el círculo y se construye la escena en la zona abierta, para limitar el espacio detrás de los actores. Los cambios que se producen en el espacio escénico tienen un sentido semiótico que los pone en relación con el tipo de obras que en ellos se representa y también con el valor que la sociedad le da al teatro.

La ruptura del círculo señala el paso de la creencia al discurso, de la fe a la palabra. Cuando se destaca un actor individual, dotado de palabra, frente al conjunto del coro que canta en representación de un sentido «común», se destaca también su espacio propio elevando un escalón del suelo en el lugar de máxima expectación, es decir, delante de la escena, que era el espacio diferente frente a la monotonía del círculo ocupado por el público. El coro, que ocupa la *orchestra,* se interpreta como instancia intermedia entre el actor y el público, y espacialmente tiene también esa posición.

Tanto el ámbito en O como el ámbito en U están de acuerdo con el sentido general que tiene el teatro en la cultura griega por su origen religioso que lo marcó para siempre con un carácter ritual, pero es también un hecho, que se observa en las obras de los tres grandes trágicos, que la temática del drama evoluciona hasta convertir las acciones en objeto para la razón, es decir, de la acción en sí *(peripecia)* y sus cambios *(metabolé)* se avanza hacia la explicación y reconocimiento *(agnición)* de sus causas y relaciones. El pueblo asiste al espectáculo y participa de modos diversos, según épocas y autores: interviene con el canto o salmodia a través del coro, con juicios de valor y reflexiones sobre los conflictos dramáticos expuestos verbalmente en el lugar destacado que ocupan los actores. Creemos que es la intervención de la palabra lo que hace modificar el espacio escénico y los ámbitos de relación de los actores con el público y con el coro.

Unas modificaciones, que pueden parecer mínimas en los planos del teatro, responden a situaciones sociales o a conceptos dramáticos diferentes. Por ejemplo, en el teatro griego existen unos pasillos (los *parodoi*), entre la escena y las gradas, por donde acceden al teatro los actores, el coro, los organizadores y el público. El teatro romano suprime los *parodoi,* uniendo la sala al escenario; construye el edificio en la ciudad; hace que los actores entren por un parte y el público por otra, y pone las bases para derivar del ámbito escénico en U al ámbito en T, con lo que se pasa de la participación al enfrentamiento, respondiendo así a unas relaciones sociales que rechazan al actor (al que no se le reconocía ciudadanía romana) y muestran una consideración social lúdica del espectáculo, frente al sentido religioso que tenía el teatro griego.

Paralelamente se afianzan o evolucionan los temas del teatro clásico: en el griego se escenifican «problemas de conocimiento»: el hombre necesita aclarar y reconocer sus relaciones con los dioses, para justificar acaso los sentimientos y conceptos de culpa, de venganza, o para institucionalizar la justicia frente a la obligación familiar de la venganza, etc., es decir, *Edipo, Antígona,* la *Orestíada;* también

quiere situar una escala de valores que rijan su conducta familiar y social: *Ifigenia, Fedra, Medea, Alcestis,* etc., ponen ante los ojos, y en forma dramática, los conflictos que se originan en las relaciones sociales y familiares, ¿es primero la cosa pública o la familia?; para el hombre, para Agamenón, el poder y el éxito de una expedición guerrera está antes que la familia y el amor a los hijos, y consiente el sacrificio de Ifigenia, con lo que suscita inacabables conflictos en la familia; *Medea* cuestiona, desde la visión femenina, ¿es antes para una mujer el sentimiento de maternidad o el de la propia estima en un enfrentamiento de sexos?, ¿el último reducto de posibles acciones de la mujer son los hijos? Medea ante la agresión, infidelidad, desprecio, etc., de Jasón, que, como diría un mejicano, la «ningunea», queda impotente y se ve obligada a aguantar pasivamente, porque no puede hacer nada; el único medio para pasar de objeto a sujeto y para tomar las riendas de la situación es ir contra los hijos de Jasón, pero son también los suyos. Ahí está el drama. *Alcestis* plantea los límites de las relaciones de amor de la mujer respecto al marido: ¿está obligada a sustituirlo en la muerte?, ¿el amor de la mujer por su marido es mayor que el amor paternal, el amistoso, o la misma vida?

Todos estos conflictos que tienen como marco de referencias una sociedad que quiere institucionalizar socialmente la justicia, el deber, la convivencia, frente a una tradición centrada en la familia como tribu que se encarga de restablecer la justicia por medio de la venganza, se presentan en el teatro griego como temas de reflexión, y sobre ellos se proyectan diferentes enfoques y puntos de vista mostrando la relatividad de los valores humanos. La terrible acción de Medea no suscita un rechazo radical cuando el autor la pone en relación con su indómito carácter y con la situación a que la conduce Jasón. No es de esperar que una mujer se quede cruzada de brazos viendo cómo la abandona el hombre por el que sacrificó a su familia paterna, y cómo pretende quitarle los hijos y además desterrarla. Es un ingenuo Jasón si espera otra conducta, y estaría obligado a prever, conociendo a Medea, las violentas reacciones que suscitaría su afrenta; el valor didáctico de estas obras deriva de lo que tienen de ejemplares en su lógica interna, su discurso, el contraste entre posiciones extremas enfrentadas mediante razones.

El teatro griego tiene también una forma de representación: la máscara anula los gestos y la individualidad del actor, haciendo que el público vea en él una representación del hombre; inmoviliza el gesto particular generalizando el sentimiento trágico y a la vez da relieve a la palabra, mediante la amplitud de la boca de la máscara, pues interesa más que se oiga el discurso que dejar ver la cara.

Este teatro pasará al teatro romano evolucionando en los tres sentidos:

1) El *espacio escénico,* como ya hemos apuntado, se hace urbano, diferencia en la entrada a los actores y a los espectadores, y enfrenta la escena y la sala, en un ámbito en T, que elude toda participación y toda relación del público con el escenario, a no ser la mirada y el oído.

2) En los *temas,* florece la comedia porque se representan anécdotas de la vida cotidiana (aunque los temas de la comedia pueden interpretarse también como generales, según las tesis de la «inversión» de Mauron, 1964) y se abandona la tragedia, a no ser en obras que repiten la temática griega. No hay tragedias romanas, y no porque la vida no ofreciera nuevos temas, según más tarde demostró Shakespeare, sino porque el sentido romano del espectáculo no las desarrolla.

3) En la *representación,* se elimina el coro; el actor es un soporte profesionalizado, que deriva hacia el histrionismo, porque la comedia sobrevalora los signos no verbales de la representación frente al predominio de la palabra propio del teatro griego.

Del teatro romano, sin textos trágicos propios, derivará el teatro italiano que seguirá representando tragedias clásicas en un espacio

escénico y escenográfico renacentistas. El valor semiótico del espacio italiano está en relación con el teatro romano; la Comedia del Arte recoge la tradición de comedia del teatro romano, pero los textos *(canevas)* se formalizan hasta el punto de que pueden prescindir de la fábula; los personajes se repiten, sus vestimentas también; no hay gestos, porque llevan máscaras y recitan tiradas de versos que se aplican en cualquier circunstancia, porque la composición de sus obras no adopta una disposición de los motivos, que son siempre los mismos y constituyen, por combinación, un repertorio más o menos disponible para cualquier puesta en escena. El espacio escénico se improvisa en la plaza pública, donde se sitúa un tablado y mediante unas cortinas se convierte en un escenario de «medio cajón», o bien se adapta un salón de un palacio para dar asiento a unos cuantos espectadores y señalar un escenario provisional.

Pero pronto se construyen teatros (el Olímpico de Vicenza, el Farnesio de Parma, etc.), que son proyectados o realizados por arquitectos (Palladio, Aleotti) que se inspiran en las ideas de Vitrubio, y para el espacio escenográfico se imponen los tres decorados de Serlio, realizados como cuadros y sometidos a las leyes que siguió la pintura italiana del Renacimiento, la más destacada de las cuales es la de la perspectiva.

7.2. El teatro inglés

Tiene un espacio dramático peculiar, una temática propia y un modo de representar también específico.

El espacio dramático responde al ámbito en U, es decir, el público rodea la escena por tres partes; podría hablarse incluso de ámbito en O si interpretamos los dibujos primeros del teatro con espectadores en las galerías del fondo del escenario, pero parece que lo más frecuente era que esos lugares los aprovechasen como retroscena para la representación, y parece más propio hablar de ámbito en U.

Pero, aparte su ámbito escénico, lo más interesante del teatro inglés es el espacio escénico múltiple, con varios lugares en los que se puede actuar en simultaneidad, como en el corral español. Un tablado se adosaba al fondo de un edificio circular u octogonal, de los que se destinaban a alancear osos: usaban la arena para el espectáculo y situaban al público en galerías (dos o tres pisos). El teatro añade un tablado adosándolo a las galerías al fondo; a los lados solía tener, según vemos en los grabados de la época, dos columnas en la boca; esto daba posibilidades de señalar tres espacios en el escenario: el proscenio, la escena y la retroscena; en el primer piso las galerías laterales aumentaban los espacios con otros dos lugares y, en el supuesto de que la galería del fondo fuese utilizada por los actores en el primer piso para escenas de balcón, habría otro espacio más y, por último, la «casita», una construcción en el segundo piso donde solían ponerse los músicos, era ocasionalmente habilitada como lugar alto: el palo mayor de un barco, la torre de un castillo, etc. Los actores se movían por todos estos espacios, para lo cual resultaba conveniente que dejasen la parte del fondo a su entera disposición y hubiese un sistema de pasillos y escaleras que los comunicase fuera de la vista del público. Pero es posible que las galerías del fondo, a cualquier nivel, fuesen ocupadas por los espectadores, siempre o en forma ocasional, con lo que el ámbito escénico pasaba a ser en O.

El modo de representar era también especial; el traje no era histórico, ni caracterizador, era cualquier traje del que la compañía dispusiese: las compañías solían comprar los trajes que los nobles dejaban en testamento a los criados, y que éstos no podían usar porque no les correspondían por su clase social. No hay escenografía apenas, pues la mayor parte de las veces era verbal, es decir, la creaba el diálogo con alusiones a los movimientos o a los lugares donde estaban los actores. Parece lógico que así fuese, porque en el teatro italiano hay un solo espacio y puede organizarse

para toda la obra, o cambiarse acaso en los entreactos, pero con varios espacios escénicos; a no ser que se conciban estáticamente como «estancias», sería muy difícil el cambio de decorado: si cambian un lugar mientras se representa en otro, es posible que el público se distraiga. Respecto a los gestos se buscan los naturales, como dice Shakespeare en *Hamlet* cuando el príncipe dialoga con los cómicos y aclara que se prefiere el tono y la dicción en general normal y sin cortar el aire con las manos.

La temática es completamente original y se trata desde una perspectiva bien diferente a la clásica; hay un sentido transcendente de la vida, como lo demuestran hechos y juicios: el que Hamlet no mate a Claudio cuando reza porque no quiere enviarlo directamente al cielo, o el que Claudio, según comenta el príncipe, agrave su crimen por haber matado a su hermano sin darle ocasión de confesar y lo haya enviado directamente al infierno, lo cual reclamaba una venganza más dura que el asesinato, son indicios de un sentido transcendente de la existencia humana. La acción no se plantea en torno a la responsabilidad propia, porque en ese caso el protagonista de *Hamlet* tendría que ser Claudio o Gertrudis, los autores del asesinato, sino que adopta una dimensión social: la obligación de la venganza. El conflicto se plantea por una colisión entre un individuo (tímido, intelectual, con complejo edípico, etc., según las diversas interpretaciones) y las exigencias sociales que reclaman que se vengue al padre asesinado. Frente a Edipo, que se mete solo en su problema, y frente a Antígona que puede elegir, después del edicto de Creonte, entre enterrar a su hermano o dejarlo insepulto (de ahí la figura en contrapunto de Ismena), Hamlet tiene que hacerse cargo de la venganza, tanto si quiere como si no. Es un hecho de reacción, no de acción. Estamos en la tragedia del hombre que recorta su libertad al estar sometido a las leyes de una sociedad que él no ha organizado. Hamlet se queja de que le haya caído a él esa responsabilidad, y no sabe asumirla: las dudas le llevarán a un desastre cada vez mayor.

Frente al teatro griego que presenta a un hombre ocupado en perfilar conceptos y descubrir el modo de institucionalizar la venganza para despersonalizarla convirtiéndola en justicia, el teatro inglés recoge otros problemas planteados en ese mismo terreno de oposición individuo-sociedad. El hombre ha creado una sociedad en la que hay unas normas que permiten la convivencia, pero limitan la libertad: el príncipe Hamlet se ve obligado a hacer cosas que repugnan a su naturaleza, y que, si no las realiza, lo infaman; la tensión entre naturaleza-sociedad resulta desastrosa para el individuo, porque la sociedad persiste, lo mismo que el poder sobre el que se articula, aunque tenga esos efectos destructores, pero el individuo desaparece.

Los temas del teatro inglés se centran generalmente en el individuo como sujeto de sentimientos, de ambiciones, de obligaciones, de dudas, etc., que entran en colisión con normas sociales establecidas, que resultarán vencedoras.

7.3. El teatro español

Es un teatro diferente en los tres aspectos que venimos considerando: en los espacios y ámbitos escénicos que crea, por la temática que escenifica y que repite incansablemente y por el modo de representarla.

El espacio escénico del Corral español está constituido por un ámbito en U, con disposición en autobús (frente al inglés, que mantiene el círculo) y con varios niveles, con dos o tres galerías, la primera de las cuales suele estar a la altura del tablado y se corresponde a la primera planta de los edificios de la calle donde se instala el tablado. Sobre este modelo de espacio escénico, que tiene su origen en el aprovechamiento de una calle que se cierra y de los balcones de los edificios laterales, se construyen los «corrales de comedias» conservando en lo esencial las relaciones y los lugares.

Lo más destacado del corral es el dinamismo del escenario y sus espacios múltiples: mediante cortinas, o mediante la situación de unas columnas, es posible disponer de tres espacios en el mismo nivel del escenario: el proscenio, la escena y la retroscena, o bien un tablado único con su telón de fondo como foro; generalmente hay dos galerías laterales, que corresponden a los últimos balcones del primer piso y también galerías altas que corresponden a la segunda línea de los balcones de las casas. No parece que se hayan utilizado tanto como en el teatro isabelino, pero ahí está el corral de Almagro, donde están incorporadas al escenario las galerías laterales y la del fondo en dos niveles y la posibilidad de utilizarlas con comunicación interior.

El escenario italiano potenció el tablado, mantuvo la escena con proscenio señalado por una cortina de boca, y tendió a suprimir la retroscena, puesto que después de Serlio colocó la acción detrás del arco; no tenía lugares a diferentes niveles, ni galerías laterales o de fondo, pero barrió desde finales del siglo XVII de toda Europa el escenario inglés y el español, que estaban incardinados en las formas de vida o de espectáculo de la época y en la cultura en que surgen, y se impone el artificio. Las razones sociales de este desplazamiento no me parecen muy claras; por tanto, me limito a señalar el hecho.

La temática del teatro español es muy diversa, lo mismo que las formas: hubo tragedias clásicas, bíblicas, históricas nacionales y extranjeras, hubo comedias y espectáculos musicales en etapas tardías, pero se crea un teatro nacional con la llamada comedia de capa y espada.

Este teatro escenifica problemas de la vida social, principalmente de relaciones familiares, y bajo anécdotas que repiten situaciones, personajes, conflictos y desenlaces articulados de modos ingeniosos; fundamentalmente trata de ver cómo pueden convivir los dos sexos, hombres y mujeres, con un mínimo de racionalidad. La sociedad había disociado de un modo absurdo la libertad y la responsabilidad, como se ve al analizar semióticamente las acciones y situaciones y los cuadros de actantes de las comedias: las mujeres no podían ejercer su libertad para elegir marido y se veían obligadas a aceptar el que su padre o tutor les imponía; y ante una situación a todas luces absurda, se defienden con engaños y con ardides ingeniosos, y no asumen en modo alguno la responsabilidad de sus actos, que la sociedad traslada a los hombres. Si pensamos bien no estamos tan distantes de la lección del teatro griego: si la responsabilidad de los asesinatos de Medea hay que remitirla en parte a Jasón, porque ningún ser humano puede «ningunear» a otro y llevarlo a la desesperación total, la responsabilidad de cualquier conducta de unos seres humanos, las mujeres, reducidas también a meros objetos, «ninguneadas» por unas leyes sociales que no les reconocen libertad, habrá que remitirla a los que disponen de libertad, a su padre o a un marido impuesto.

Los hombres decidían y eran los responsables, pero absurdamente asumían la responsabilidad de las transgresiones de las mujeres: el teatro plantea, como lo había hecho en la época clásica, cuestiones de libertad, de responsabilidad, de acciones y reacciones. Dos siglos necesitó el teatro español, repitiendo una y otra vez el absurdo de esa situación, para que se advirtiese la discordancia: los hombres decidían, las mujeres tenían que conseguir con engaño lo que querían, y la sociedad pedía la responsabilidad a los hombres. La ejemplaridad de las comedias, a pesar de la apoteosis del engaño y de la absoluta falta de sentimientos hacia los padres y de sensibilidad en general que muestran las mujeres, cuyo único deseo era superar la imposición de un marido, deriva de la reducción al absurdo que presentan las «historias», sin treguas y sin alteraciones.

Las formas de la representación eran también originales: el traje no era el heredado de algún noble, como solía ser en el teatro isabelino, era el que cada uno llevaba, según su clase social (generalmente capa y espa-

da), porque los problemas eran también los que cada uno acaso soportaba en su vida particular en una sociedad organizada de ese modo.

La escenografía repite la calle o los interiores de las casas de forma realista, y con frecuencia el texto espectacular se deriva del diálogo; apenas hay acotaciones, o bien remite al marco de referencias que es la situación de la vida real: hay pocas alusiones al traje porque es el habitual, hay pocas alusiones al peinado o maquillaje porque son los normalmente usados, y sólo cuando se exageran se alude a ellos (una dama ridícula por los afeites, o un caballero demasiado preocupado por su apariencia, etc.) y lo mismo podemos decir de la disposición de las casas, de los muebles, etc., que no se destacan a no ser que tengan alguna funcionalidad o alguna excepción.

Cuando hoy se repone una de estas comedias, se adapta al escenario a la italiana y generalmente se impone a la escenografía una proyección cónica en perspectiva oblicua que permite ver dos o tres lugares, bien sean exteriores (una plaza y algunas calles que confluyen), o bien interiores (un zaguán y una escalera con acceso a dos o tres piezas), y si se hace en dos pisos, se sitúan en el mismo escenario, no en galerías, como pudo ser en el Corral español. Quizá una de las razones de rechazo social, o quizá diríamos mejor, de la no total aceptación de este teatro hoy, podríamos encontrarla no sólo en los versos, que dichos bien no tienen por qué impedir la comunicación dramática, sino en esa especie de discordancia entre un espacio escénico a la italiana y un teatro a la española. Quizá convenga meditarlo.

8. EL TEATRO ACTUAL: PRINCIPALES DIRECCIONES. SIGNOS NO VERBALES

El teatro actualmente está en crisis, según se dice una y otra vez. El teatro estuvo siempre en crisis, como le corresponde en lógica histórica a cualquier institución viva. Después de una apoteosis de la palabra que llevó a finales del siglo XIX, y con persistencia actual, a un teatro de discursos, la aparición de técnicas de iluminación y de máquinas que permiten cambios escenográficos espectaculares, se vio que la palabra no era el único sistema de signos para crear sentido y se inicia una tendencia a potenciar los sistemas de signos no verbales. E. G. Craig vaticinó que el teatro del futuro sería un teatro de visiones, no un teatro de sermones. Y efectivamente se experimentó con diversos sistemas de signos, con los espacios, con los volúmenes, con la luz, con la capacidad expresiva del actor, etc., en formas de teatro que tienen cierta vigencia y que luego pasan dejando algunas huellas incorporadas al repertorio de recursos que persisten.

Tenemos que advertir que cualquier cambio en cualquiera de los elementos o categorías expresivas del teatro y, según hemos visto por ejemplo respecto al espacio escénico, afecta a todo el conjunto, tanto al texto literario y a su lectura como al texto espectacular y su realización escénica, pero hay cambios que se centran (no se limitan nunca) en uno de los aspectos y que se explican por influjo de ideas filosóficas, científicas, lingüísticas, etc. Basándonos en el predominio de una u otra causa, haremos una clasificación de los cambios y les daremos un epígrafe, aunque sea con todos los inconvenientes de las clasificaciones. Podríamos hacer una relación de las formas dominantes en las puestas en escena, pero nos centraremos en el sentido y únicamente advertiremos de qué modo repercute un cambio temático o un cambio ideológico en la puesta en escena.

Señalamos desde un criterio causal las direcciones más relevantes en el panorama del teatro en este siglo XX, las causas de su aparición, y eventualmente indicaremos las repercusiones que estos cambios proyectan sobre otros ámbitos.

8.1. CAMBIOS POR RAZONES FILOSÓFICAS Y CIENTÍFICAS

Dan lugar a un llamado *teatro psicológico,* como el de Pirandello, O'Neill, Lenormand, etc., que indaga sobre las posibilidades de conocimiento del hombre a partir de la negación de las relaciones «signo exterior = realidad interior». La idea de que el ser del personaje se manifiesta en sus actos, y que podemos conocer el interior de una persona por su expresión exterior, se pone en entredicho y, en último término, también se niega que el sujeto pueda conocerse a sí mismo, ya que una buena parte de su personalidad (el inconsciente) le es desconocida y no tiene acceso a ella, a no ser interpretando signos indirectos. Estos presupuestos condicionan la obra dramática, la forma de presentar el personaje, el modo de entender el tiempo y espacio donde se mueve, el valor de las acciones, etc., y favorecen modos de representación, por ejemplo, el uso de las máscaras (que encubren la verdadera personalidad inaccesible del personaje), las divisiones horizontales del escenario que separan icónicamente el mundo del consciente y del inconsciente, etc. Constituye este tipo de teatro un total revulsivo frente a la seguridad del teatro realista decimonónico que creaba caracteres de una sola pieza y se adaptaba a un esquema causal estricto.

En esta línea de negación de la unidad de la persona y de su posible conocimiento, el *teatro existencialista,* como la novela de la misma orientación, presenta personajes no definidos, que van haciéndose a medida que avanza la obra y cuyo modo de ser se manifiesta en situaciones límite, y no queda completo hasta la muerte.

8.2. CAMBIOS POR MOTIVACIONES SOCIOLÓGICAS

En torno a las dos guerras mundiales aparecen dos tipos de teatro que consideramos como la búsqueda de una explicación a las situaciones de extrema violencia vividas en Europa. En torno a la Primera Guerra Mundial se forma el *teatro expresionista,* y después de la Segunda el *teatro del absurdo.*

El expresionismo dramático es fundamentalmente un modo de representación que se manifiesta en un uso de un maquillaje violento para caracterizar los tipos de personajes (pelo engominado, labios de rojo intenso, perfil negro de ojos, etc.) y en esto coincidirá con otras formas de teatro que destacan signos visuales para lograr una comunicación inmediata, aunque las causas de su aparición sean otras, ya que están en relación con el desencanto por los desastres de la derrota (se da sobre todo en Alemania). El expresionismo es un movimiento que afecta a otras artes, como la pintura, la caricatura, etc., y pretende encontrar caminos no realistas para el conocimiento. Se propone destacar el rasgo más característico del objeto, distorsionando las formas en favor del sentido, y huyendo tanto del «desmenuzamiento atómico» del impresionismo, como de la «calcomanía burguesa» del realismo. Autores destacados en el teatro expresionista son W. Hasenclaver, G. Kaiser, E. Toller, R. del Valle-Inclán. Sus personajes tienen apariencia de caricaturas o de esperpentos, destacada por el maquillaje, y están movidos por una pasión que explica su conducta (la lujuria, la avaricia, etc.).

La disconformidad con el mundo real y con la sociedad organizada de un modo da lugar a formas de teatro contrarias, aunque respondan a las mismas causas: el *teatro de evasión* (Claudel, Casona, etc.) busca un mundo de ilusión lejos de una realidad que puede resultar agobiante por las imposiciones de la técnica, de una civilización; el *teatro realista* intenta servir de reflejo de la realidad para poner ante la conciencia del espectador situaciones agobiantes de injusticia y de miseria; el *teatro socialista* (Agit-Prop, Octubre teatral, las «Freie Volksbühne») se propone cambiar la realidad destacando lo que se rechaza mediante signos visuales, rápidos, autónomos, ilógicos, irreales y efectivos, inspirados en las

orientaciones futuristas (*Manifiesto del teatro sintético,* 1919; *Manifiesto del teatro de la sorpresa,* 1921), a la vez que niega el naturalismo y trata de expresar el inconsciente con signos no verbales: luz, ruidos, movimientos, a los que considera más eficaces que los signos verbales.

El *teatro del absurdo,* situado también en esta línea de revisión, es la negación de toda esperanza y da forma plástica a un pesimismo total respecto a la capacidad del hombre de vivir de acuerdo con cierta lógica. En 1950 se estrena en París *La cantante calva,* de Ionesco y, en unos años, seguirán unas cuantas obras de este autor, de Beckett y de Adamov, principalmente, en las que el teatro pone ante los ojos de los espectadores lo absurdo de una vida humana que, negada a toda metafísica, queda reducida a sus propios límites y excluye toda explicación lógica. El teatro del absurdo tiene también un carácter experimental respecto al lenguaje, al que niega toda posibilidad de comunicación entre los hombres y destaca la inoperancia del diálogo para resolver los problemas de una humanidad que no se entiende y deriva inevitablemente hacia la violencia. Ionesco afirma que la función del arte no consiste en señalar caminos para el hombre (que no los hay), sino en dar testimonio del absurdo de la vida; el teatro no procede por conceptos intelectuales, sino por imágenes, pues no intenta comprender el mundo, sino presentarlo: ningún sistema puede explicar en forma coherente la totalidad del mundo y del hombre, y el teatro expresa la angustia por medio de los objetos (las sillas vacías, los cubos de basura, el cadáver que crece), la fuerza bruta por medio del rinoceronte, o la incomunicación con personajes mudos, etc., hace hablar a los decorados, amplía el lenguaje teatral y expone las limitaciones del lenguaje verbal, que se utiliza como instrumento de poder, no de comunicación *(La lección).*

Otros movimientos, no tan intelectualizados, huyen de los círculos del teatro oficial o profesional, y prefieren la experimentación con formas y recursos nuevos, y se exponen a un rechazo del público, como los grupos americanos Off Broadway y Off Off Broadway, el Living Theatre [1946], el Teatro campesino [1965], el Fire House Theatre, el Bread and Puppet Theatre [1962], los varios grupos de Black Theatre, etc. A medida que sus códigos son conocidos la aceptación suele ser mayor y los grupos se estabilizan y hasta se profesionalizan, perdiendo su carácter experimental y renovador.

A partir de 1960, agotado prácticamente el teatro del absurdo, surge en Europa una nueva sensibilidad dramática que se concreta en varias tendencias, entre las cuales pueden señalarse algunos puntos comunes: el primero podría ser el deseo de recuperar la participación, o al menos la atención, del público *(teatro pánico);* la exaltación de la expresión corporal (*teatro pobre,* de J. Grotowsky); la búsqueda de la improvisación verbal imitando a la Comedia del Arte italiana (teatro sin texto); un barroquismo desmesurado orientado frecuentemente hacia la violencia, que se escenifica como reflejo de la violencia social o como estímulo y provocación para mover a un público apático y distante.

No cabe duda de que todos los movimientos han dejado su huella en el teatro actual, pero no se ha conseguido recuperar al público, ni al burgués, inclinado al teatro de la palabra, ni al progresista, que no parece aficionado a ninguna forma de teatro y se inclina más hacia espectáculos musicales estridentes, que exigen menos colaboración intelectual y permiten más acompañamiento de manos y brazos.

Hoy pueden verse en los escenarios reposiciones de obras clásicas, sobre cuya forma de presentación, respecto a las relaciones director-autor, se discute con ira, y obras nuevas que triunfan o fracasan; puede advertirse que algunas de las tendencias escénicas y escenográficas citadas han pasado dejando una huella; pueden señalarse ceremonias de confusión entre movimientos a veces discordantes que se aproximan; es decir, hay de todo y lo tenemos demasiado cerca para ver con claridad las líneas evolutivas o los fines hacia donde

se camina. El paso del tiempo servirá para depurar los estilos y dejar algunos, que se convertirán en clásicos y probablemente acogerán motivos, signos formas, etc., de otros estilos que, aunque hayan desaparecido como tales, no pasarán en balde.

BIBLIOGRAFÍA

ALEXANDRESCU, S., 1985, «L'observateur et le discours spectaculaire», *Recueil d'hommages pour Essays in honor of A. J. Greimas*, II, Amsterdam, J. Benjamin, págs. 553-574.

ARISTÓTELES, 1974, *Poética*, ed. trilingüe de V. García Yebra, Madrid, Gredos.

AROLA Y SALA, F., 1920, *Escenografía*, Madrid/Barcelona, Calpe.

ARTAUD, A., 1956, *Oeuvres complètes*, París, Gallimard.

BAJTIN, M., 1984, *Esthétique de la création verbale*, París, Gallimard.

BARTHES, R., 1964, «Eléments de sémiologie», *Communications*, 4, París, Seuil, págs. 91-135.

BETTETINI, G., 1975, *Produzione del senso e messa in scena*, Milán, Bompian. (Trad. esp., *Producción significante y puesta en escena*, Barcelona, Gili, 1977.)

BOBES, M. C., 1987, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.

— 1988, *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid/Madrid, Aceña/La Avispa.

BOGATYREV, P., 1938, «Les signes du théâtre», *Poétique*, 8, págs. 517-530.

BOREL, J. P., 1963, *Théâtre de l'impossible. Essai sur une des dimensions fondamentales du théâtre espagnol au XX[ème] siecle*, Neuchatel. (Trad. esp., *El teatro de lo imposible*, Madrid, Guadarrama, 1966.)

BREYER, G. A., 1968, *Teatro: el ámbito escénico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

BROOK, P., 1968, *The Empty Space*, Londres, Harmondsworth. (Trad. esp., *El espacio vacío*, Barcelona, Península, 1973.)

CORTINA, J. R., 1973, *Ensayos sobre el teatro moderno*, Madrid, Gredos.

CORVIN, M., 1969, *Le théâtre nouveau a l'étranger*, París, PUF.

— 1976, «Contribution a l'analyse de l'espace scënique dans le théâtre contemporain», *Travail théâtral*, 22, págs. 62-80.

CRAIG, E. G., 1972, *Del arte del teatro*, Buenos Aires, Hachette. (La primera ed. en alemán, *Die Kunst des Theaters*, es de 1905: la francesa, *De l'art du théâtre*, de 1920.)

CUETO, M., 1986, «La doble enunciación del texto dramático», *LEA*, VIII, págs. 195-207.

— 1986b, «La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral», *Archivum*, XXXVI, págs. 243-256.

DE MARINIS, M., 1982, *Semiotica del teatro, L'analisi testuale dello spettacolo*, Milán, Bompiani.

DÍEZ BORQUE, J. M., 1978, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch.

— y GARCÍA LORENZO, L. (eds.), 1975, *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta.

DUVIGNAUD, J., 1965, *L'acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*, París, Gallimard. (Trad. esp., *El actor. Para una sociología del comediante*, Madrid, Taurus, 1966.)

ELAM, K., 1980, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres, Methuen.

ESSLIN, M., 1961, *Theater of the Absurd*, Nueva York. (Trad. francesa, *Théâtre de l'absurde*, Buchet/Chastel, París, 1977.)

GARCÍA BARRIENTOS, J. L., 1981, «Escritura / Actuación. Para una teoría del teatro», *Segismundo*, 33/34, págs. 9-50.

— 1991, *Drama y tiempo. Dramatología*, Madrid, CSIC.

GOUHIER, H., 1943, *L'essence du théâtre*, París, Plon. (Trad. esp., *La esencia del teatro*, Madrid, Artola, 1954.)

GREEN, A., 1969, *Un oeil en trop. Le complexe d'Oedipe*, París, Minuit. (Trad. esp., *El complejo de Edipo en la tragedia*, Barcelona, ed. Buenos Aires, 1982.)

GROTOWSKY, J., 1968, *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI, 1980, 9.ª ed.

GUERRERO ZAMORA, J., 1961-67, *Historia del teatro contemporáneo*, 4 vols., Barcelona, Flors.

GULLÌ PUGLIATTI, P., 1976, *I segni latenti. Scrittura come virtualitá scenica in «King Lear»*, Florencia, D'Anna.

HELBO, A., 1978, *Semiología de la representación, teatro, televisión, comic,* Barcelona, Gili.
HONZL, J., 1940, «La mobilité du signe théâtral», *Travail théâtral,* 4, 1971. (Primera versión en *Slovo a slovesnost,* VI, 1940.)
INGARDEN, R., 1958, «Les fonctions du langage au théâtre», *Poétique,* 8, págs. 531-538.
JACQUART, E., 1974, *Le théâtre de dérision,* París, Gallimard.
JACQUOT, J., VEINSTEIN, A. (eds.), 1957, *La mise en scène des oeuvres du passé,* París, CNRS.
JANSEN, S., 1968, «Esquisse d'une théorie de la forme dramatique», *Langages,* 12, págs. 71-93.
— 1973, «Qu'est-ce qu'une situation dramatique?», *Orbis litterarum,* XXVIII, 4, págs. 235-292.
JONES E., 1975, *Hamlet y Edipo,* Barcelona, Madrágora.
KELLY, H. A., 1993, *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages,* Cambridge, CUP.
KENNEDY, A. K., 1983, *Dramatic Dialogue. The Duologue of Personal Encounter,* Cambridge, CUP.
KOWZAN, T., 1968, «Le signe au théâtre», *Diogène,* 61, págs. 59-90. (Trad. española en Adorno y otros, *El teatro y su crisis actual,* Caracas, Monte Ávila, 1969, págs. 23-60.)
— 1970, *Littérature et spectacle.* (Trad. esp., *Literatura y espectáculo,* Madrid, Taurus, 1992.)
— 1976, *Analyse sémiologique du spectacle théâtral,* Lyon, Univ. de Lyon II.
— 1991, *«Hamlet» ou le miroir du monde,* París, ed. Universitaires.
— 1992, *Spectacle et signification,* Quebec, Les éditions Balzac.
— 1992b, *Sémiologie du théâtre,* París, Nathan.
LARTHOMAS, P., 1972, *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés,* París, Colin.
LÓPEZ MORALES, H., 1968, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano,* Madrid, Alcalá.
MAROTTI, F., 1966, *Amleto o dell'oxymoron, studi e note sull'estetica della scena moderna,* Roma, Bulzoni.
— 1974, *Lo spazio scenico. Teorie e technique scenographique in Italia dall'etá barocca al settecento,* Roma, Bulzoni.
MAURON, CH., 1964, *Psicocritique du genre comique,* París, Corti.
MEYERHOLD, V., 1963, *Le théâtre théâtral,* París, Gallimard.
— 1972, *Textos teóricos,* Madrid, A. Corazón.
— 1973, *Teoría teatral,* Madrid, Fundamentos.
MOUNIN, G., 1972, «La comunicación teatral», en *Introducción a la semiología,* Barcelona, Anagrama.
MUKAŘOVSKY, I., 1977, *Escritos de estética y semiótica del arte,* Barcelona, Gili.
NICOLL, A., 1962, *The theatre and the dramatic theory,* Londres, Harrap.
ORTEGA Y GASSET, J., 1958, *Idea del teatro,* Madrid, Revista de Occidente.
PAVEL, T. G., 1976, *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille,* París/Montreal, Klinsieck.
— 1985, *The Poetics of Plot. The Case of English Renaissance Drama,* Minneapolis, MUP.
PAVIS, P., 1976, *Problèmes de sémiologie théâtrale,* Montreal, PUQ.
— 1980, *Dictionnaire. Termes et concepts de l'analyse théâtrale,* París, Sociales. (Trad. esp., *Diccionario del teatro,* Barcelona, Paidós.)
— 1982, *Voix et images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale,* Lille, PUL.
PÉREZ MINIK, D., 1961, *Teatro europeo contemporáneo. Su libertad y compromisos,* Madrid, Guadarrama.
PÉREZ STANFIELD, M. P., 1983, *Direcciones del teatro español de posguerra: ruptura con el teatro burgués y radicalismo contestatario,* Madrid, Porrúa.
PISCATOR, E., 1962, *Le théâtre politique,* París, L'Arche. (Trad. esp., *Teatro político,* Madrid, Ayuso, 1976.)
POYATOS, F., 1988, «Literary Anthropology: toward a New Interdisciplinary Area», en Poyatos, F. (ed.), *Literary Anthropology: A new Interdisciplinary Approach to People, Signs and Literature,* J. Benjamins, Amsterdam, págs. 3-49.
RASTIER, F., 1974, *Essais de sémiotique discursive,* París, Mame.
ROUBINE, J. J., 1980, *Théâtre et mise en scène: 1880-1890,* París, PUF.
RUFFINI, F., 1978, *Semiotica del testo: l'essempio teatro,* Roma, Bulzoni.
SALVAT, R., 1981, *Historia del teatro moderno. I. Los inicios de la nueva objetividad,* Barcelona, Península.
— 1983, *El teatro como texto, como espectáculo,* Barcelona, Montesinos.
SCHERER, J., 1950, *La dramaturgie classique en France,* París, Nizet
SELDEN, S., 1960, *La escena en acción,* Buenos Aires, Eudeba.

SITO ALBA, M., 1982, «El mimema, unidad primaria de la teatralidad», *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980,* Roma, Bulzoni, págs. 971-978.

SOURIAU, E., 1950, *Les deux cent mille situations dramatiques,* París, Flammarion.

SPANG, K., 1985, «Comunicación e información en el drama», *Notas y estudios filológicos,* Pamplona, UNED.

— 1991, *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral,* Pamplona, Eunsa.

SZONDI, P., 1985, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950),* Frankfurt, Suhrkamp.

UBERSFELD, A., 1974, *Le roi et le Bouffon,* París, Corti.

— 1978, *Lire le théâtre,* París, Sociales. (Trad. esp., *Semiótica teatral,* Madrid, Cátedra/Univ. de Murcia, 1989.)

— 1978b, *L'objet théâtral (avec diapositives),* París, CNDP.

— 1981, *L'école du spectateur. Lire le théâtre, II,* París, Sociales.

VELTRUSKI, J., 1977, *Drama as Literature,* Lisse, P. Ridder Press. (Versión inglesa de una obra escrita en checo en 1942, adaptada por el autor; versión española, *El drama como literatura,* Buenos Aires, Galerna, 1990.)



ÍNDICES

ÍNDICE DE AUTORES

ÍNDICE DE MATERIAS

Este libro se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Rogar, S. A., en Fuenlabrada (Madrid) en el mes de octubre de 1994, habiéndose empleado, tanto en interiores como en cubierta, papeles 100 % reciclados.